



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i2p97-110

Em Pauta

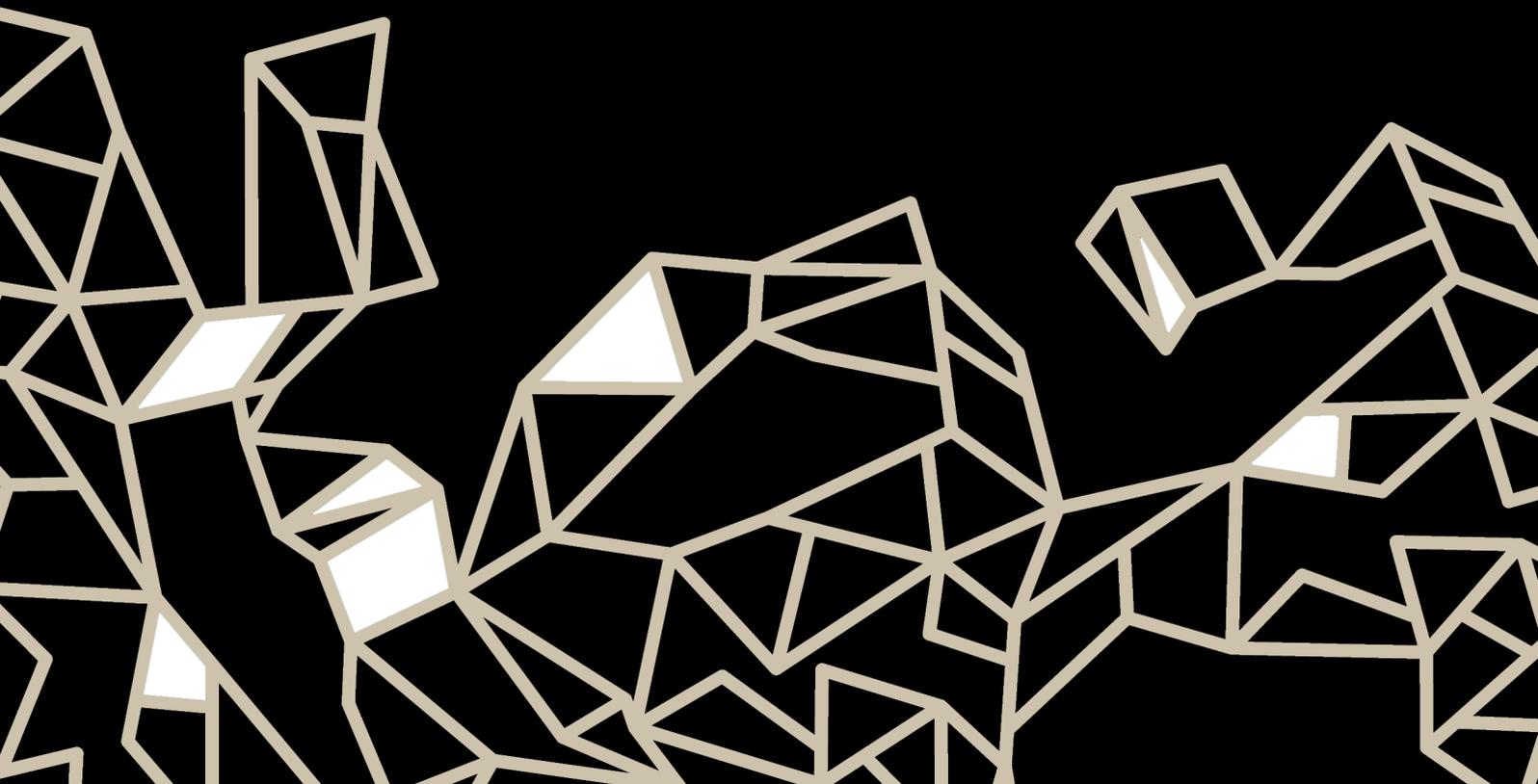
Corpo e a cidade: as intervenções urbanas disruptivas do Viajou Sem Passaporte durante a ditadura militar

The body and the city: The disruptive urban interventions of Viajou Sem Passaporte during military dictatorship

Patricia Morales Bertucci

Patricia Morales Bertucci

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo



Resumo

Este artigo trata das intervenções urbanas do coletivo de arte independente Viajou Sem Passaporte como contraposição ao espaço produzido na cidade de São Paulo durante os anos da ditadura militar (1964-1985). Para tanto, suas ações performáticas, pautadas pela criatividade, podem ser consideradas como disruptões estético-políticas, capazes de provocar desvios no cotidiano e inspirar novas subjetividades durante um importante momento de transição política: de um regime militar para a democracia.

Palavras-chave: Intervenção urbana, Performance urbana, Corpo, Produção do espaço, Ditadura Militar.

Abstract

This article approaches the urban interventions of the independent art group Viajou Sem Passaporte (traveled without passport) as opposition to the space produced in the city of São Paulo (São Paulo, Brazil) during the years of military dictatorship (1964-1985). Therefore, their performative actions are considered aesthetic-political disruptions, guided by creativity and capable of causing deviations on everyday life and inspiring new forms of subjectivity during an important moment of political transition: from military rule to democracy.

Keywords: Urban intervention, Urban performance, Body, Space production, Military Dictatorship.



Figura 1 – Os membros do Viajou Sem Passaporte, 1979, Centro de São Paulo.
Foto: arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte.

O Viajou Sem Passaporte (1978-1982) foi um coletivo de arte independente com intensa atuação durante os últimos anos do regime militar. Era composto por oito estudantes das áreas de artes cênicas, teatrocinema, música e jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva (Raghy), Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello. Com forte inclinação ao dadaísmo e ao surrealismo, eles buscaram instaurar crises na normalidade vigente – por meio da experimentação subjetiva da criatividade, tanto na vida cotidiana quanto no fazer artístico e político – que fugissem do campo da racionalidade e do controle da direita ditatorial ou da militância da esquerda vinculada ao Partido Comunista.

O primeiro trabalho do Viajou Sem Passaporte foi no Teatro Eugênio Kusnet, depois iniciaram as intervenções urbanas e, por fim, passaram a invadir espetáculos teatrais de outros grupos, sem aviso prévio. O grupo se inspirou nas formas de pensar apreendidas no movimento estudantil, como a disciplina dos encontros regulares e a discussão de ideias, pois antes de formar o coletivo alguns dos seus membros tinham se aventurado em grupos de tendência trotskista, como a Liberdade e Luta (Libelu) e a Organização Socialista Internacionalista (OSI), que funcionavam dentro das universidades,



na clandestinidade. Os membros da Libelu rejeitavam grande parte da ideologia das organizações de esquerda, mas ainda carregavam algumas das suas questões dogmáticas, fato que levou muitos dos seus membros a abandonar a militância e formar seus próprios coletivos. Naquele período, após o golpe militar, o Partido Comunista tinha se tornado ilegal, e parte dos militantes que atuaram em 1968 haviam sido presos, exilados ou assassinados.

Uma das bases do pensamento que modelou as ideias do Viajou Sem Passaporte foi o encontro de 1938 entre Breton e Trotsky, na casa de Diego Rivera e Frida Kahlo, no México, quando foi escrito o manifesto *Por uma arte revolucionária independente* e fundada a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (Fiari). Esse manifesto propunha “a independência da arte para a revolução e a revolução para a libertação definitiva da arte” (LÓPEZ et al., 2012, p. 54), através da construção de uma federação internacional de artistas que fosse contra o capitalismo e o autoritarismo stalinista. O documento foi inspirado no livro *Literatura e Revolução*, escrito em 1924 por Trotsky em oposição à estética imposta pelo estado soviético e pela *III Internacional* (o realismo socialista). Trotsky acreditava no estabelecimento de uma esfera singular para a imaginação, dada a necessidade de a arte se confundir com a vida e revolucioná-la de dentro, por meio de um modo de ação sobre os corpos e as consciências que remetiam às mais clássicas lógicas de subjetivação da esquerda (LÓPEZ et al., 2012).

Os irracionais

Os coletivos de arte independente da chamada “linha irracional”¹ – Viajou Sem Passaporte, 3Nós3, Manga Rosa, Atelier Mãe Janaína, GEXTU, d’Magrelos – foram para as ruas declarar o declínio da ditadura militar, no fim dos anos de 1970 e início de 1980. O termo “irracionalismo” aqui **é visto de modo filosófico** (schopenhaueriano, nietzscheano, bergsoniano, freudiano), e designa uma corrente de pensamento que enfatiza o papel do instinto, do sentimento e da vontade, em oposição à razão. O que vai

1 Também chamada “arte marginal”, “contracultural”, “*underground*”, “subterrânea”, “undigrudi”, “experimental”, “curtição” ou “desbunde”. Ver mais sobre essa classificação em *Arte em Revista*, 1984, número em que a publicação foi inteira dedicada ao tema.

de encontro a atitudes desses coletivos, ao mesmo tempo afirmativas e rebeldes, “com o conseqüente desprestígio da razão e do trabalho político e intelectual” (ARTE EM REVISTA, 1981, p. 3).

Os independentes privilegiaram “a intervenção múltipla sob a forma de resistências setorizadas e abandonaram o projeto globalizante de tomada de poder” (HOLLANDA, 2004, p. 105). Assim como os movimentos de contracultura que explodiu por diversas partes do mundo em 1968, em busca de liberdade para criação eles se organizaram de forma livre e cooperativa e instauraram um novo clima político: “ser parte daquela comunidade implicava não só participar de processos de criação coletiva, mas compartilhar e conviver” (LÓPEZ et al., 2012, p. 56-57). Além disso, eles trocaram as salas de espetáculo pelas ruas, as editoras pelos mimeógrafos ou a tipografia, as grandes gravadoras musicais por produções caseiras com equipamentos semiobsoletos.

Em suas intervenções urbanas, os coletivos independentes misturaram diversas linguagens artísticas em busca de um “outro modo” de entender e fazer política, através de expressões livres, capazes de fundir a arte aos novos comportamentos “fora dos padrões de coerência dos discursos contestadores, da crítica militante e dos programas estéticos” (ARTE EM REVISTA, 1981, p. 3-4). Em defesa da subjetividade esses coletivos propuseram uma reflexão crítica da sociedade, eles apontaram a necessidade de repensar questões acerca do processo de desenvolvimento e de produção da existência humana. Principalmente de uma das suas conseqüências mais graves: a homogeneização e funcionalização dos seres humanos, que são induzidos a parear seus sentimentos, pensamentos, vontades e comportamentos ao padrão estipulado pelo poder do mercado, das instituições e das mídias.

O conceito de intervenção

O conceito “intervenção urbana” é entendido de maneira similar ao que Miwon Kwon, em seus textos, considera como arte *site specific*. Para a autora, a arte foi deslocada dos museus e instituições artísticas para o espaço da cidade, impulsionada pelo minimalismo, no final da década de 1960 e início da seguinte, o que se deu em diferentes modelos: o “assimilativo”, em que o trabalho de arte seria articulado para se integrar ao ambiente existente e



produzir um espaço unificado e harmonioso que “costumavam implicar algo enraizado, atrelado às leis da física” (KWON, 2008, p. 167); ao contrário, o modelo “intervencionista” funcionaria como uma intervenção crítica na ordem existente do local. Nos anos 1970, a arte passou a ser uma construção ou processo determinado e/ou dirigido por seu “contexto ambiental”: “o espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real” (KWON, 2008, p. 167) e os artistas se tornaram críticos do sistema ideológico dos museus e galerias e reconfiguraram o seu “site” como uma rede que inter-relaciona espaço, sociedade e economia.

Além de Miwon Kwon, pode-se dizer que diversos autores trataram de termos similares ao que chamo aqui de “intervensões urbanas disruptivas”. Entre eles, Henri Lefebvre, com seus estudos sobre os “desvios” no cotidiano da cidade e os “atos de indisciplina” urbana analisados por Michel de Certeau. Ambos escreveram textos que se destacaram durante o turbilhão de acontecimentos de maio a setembro de 1968. Ou seja, indiretamente, cada um estava atuando no movimento de contracultura, que teve grande repercussão no Brasil.

Lefebvre se interessou pelas práticas artísticas por acreditar no seu poder de transformação do cotidiano, tanto que participou ativamente de movimentos revolucionários, como os situacionistas, nos anos 1960. No entanto, ele já escrevia sobre as vanguardas modernas desde que era estudante da Universidade de Sorbonne, na revista *Jeune Philosophie*, e logo se tornou amigo de Tristan Tzara e dos surrealistas Breton e Louis Aragon (LEFEBVRE, 1991b, p. 426).

O conceito lefebvriano de “desvio” (*diversion, détournement*) se refere a uma prática de apropriação do espaço que pode provisoriamente colocar fim aos espaços fechados e esterilizados, resultado da técnica e de uma prática imposta pelo funcionalismo ou pelo poder político. Os “desvios” momentâneos são pontos de ruptura radical e de possível reconhecimento espacial. Pois alguns movimentos são efêmeros e passam instantaneamente ao esquecimento, mas durante sua passagem podem existir alterações no cotidiano – algumas vezes decisivas e outras revolucionárias – a serem descobertas e alcançadas (LEFEBVRE, 1991a). Lefebvre trata desse conceito desde o livro *Critique de la vie quotidienne, I: Introduction*, que inspirou os situacionistas, durante a contracultura. Tanto que o movimento Situacionista lutou contra as transformações e efeitos da comunicação e da arquitetura de massas do Pós-guerra e os emer-

gentes mecanismos de controle preconizados nas teorias urbanísticas do chamado “funcionalismo moderno”, que diziam ser “a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo” (DEBORD, 1997, p. 112). O capital, ao desenvolver sua lógica de dominação, deve agora “refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário” (Ibid.), e “para se tornar sempre mais idêntico a si mesmo, para se aproximar ao máximo da monotonia imóvel, *o espaço livre da mercadoria* é devorante modificado e reconstruído a todo instante” (Ibid.).

Certeau também ficou conhecido durante a contracultura, graças à sua análise acolhedora e livre do medo que paralisava os seus contemporâneos de Paris em 1968, com a ebulição das revoltas e greves. Para ele, tais acontecimentos tinham muito a dizer a respeito daquela sociedade e sua cultura comum e cotidiana. O autor ia contra o conceito de “massificação social”, e passou a defender a existência de trajetórias (ou séries de operações articuladas umas às outras no tempo) capazes de gerar uma “rede de antidisciplina” – resistências ou inércias em relação ao desenvolvimento da produção sociocultural – principalmente no livro *A invenção do cotidiano* (CERTEAU, 2013, p. 16-17).

Outro conceito similar, “ação disruptiva” (ARAÚJO, 2011, p. 2), foi experimentado pelo diretor de teatro contemporâneo Antônio Araújo durante seu trabalho teórico-prático nos processos de criação do Teatro da Vertigem e em cursos e workshops sobre intervenção urbana, nos quais ele atua como professor. Araújo agrupou as ações disruptivas no espaço urbano em quatro categorias – ações corporais, ações inter-relacionais, ações contextuais, e ações coletivas – e tornou mais claro o entendimento dos procedimentos de intervenção.

As categorizações de Araújo, a partir das práticas artísticas, são interessantes por facilitar o estudo da complexidade do espaço urbano, formado por camadas sociais e naturais, construídas no decorrer do tempo, que se relacionam de forma sistêmica e/ou individual. Por isso, as utilizo como método para observação das intervenções do Viajou Sem Passaporte, a seguir.

O retorno do corpo subjetivo para as ruas

A primeira intervenção urbana do coletivo foi a *Trajectoria da Árvore* (março de 1979), na Praça Dom José Gaspar, no centro de São Paulo, próximo à Biblioteca Municipal, e teve o seguinte roteiro: a cada minuto um



integrante do grupo saía de uma esquina, caminhava normalmente pela calçada, fazia uma volta em torno de uma árvore escolhida e continuava seu caminho até desaparecer na Avenida São Luís (RAGNOLE, 2013). Dez pessoas participaram, sendo que algumas ficaram incógnitas no bar, tirando fotos e colhendo as impressões dos transeuntes.



Figura 2 – *Trajatória da Árvore*, 1978, *Viajou Sem Passaporte*, São Paulo.
Foto: arquivo do grupo *Viajou Sem Passaporte*.

Na *Trajatória do Curativo* (abril de 1979), o grupo definiu uma linha de ônibus e se dividiu: cada um dos oito integrantes ficou em um ponto de ônibus diferente, todos estavam com um curativo no olho esquerdo. Logo após o ônibus ter começado o seu trajeto, o primeiro integrante do grupo entrou no veículo, passou a roleta e desceu no próximo ponto. Enquanto isso, o segundo integrante subia no ônibus. Fazia parte do roteiro ter duas pessoas do grupo dentro do

ônibus, uma com curativo no olho e outra para observar as reações dos passageiros, que diziam frases como “Isso daí deve ter sido organizado, né? (se é que alguém se organiza para fazer esse tipo de coisa)” (RAGNOLE, 1984, p. 117). No último ponto da trajetória um deles ficou com um cartaz nas mãos, onde estava escrito: “Trajetória do Curativo, assinado Viajou Sem Passaporte” (Ibid.).



Figura 3 – *Trajetória do Curativo*, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo.
Foto: arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte.

Na *Trajetória do Paletó* (maio de 1979), o objeto que acompanhou os performers no ônibus foi um paletó, em vez do curativo. Sendo assim, no primeiro ponto um deles entrou no ônibus e se sentou com um paletó nas mãos; no próximo ponto, o segundo entrou e sentou na frente do anterior; o primeiro entregou a roupa ao segundo, dizendo: “o senhor poderia segurar o meu paletó?;” e desceu do ônibus. E assim repetidamente, até que, no oitavo ponto de ônibus, o paletó foi finalmente entregue para um passageiro. No paletó estava escrito “Trajetória do Paletó” e um pedido com o endereço para onde ele deveria ser entregue, mas a roupa nunca foi devolvida.

Na sequência das trajetórias, o Viajou Sem Passaporte fez a intervenção Haspa (agosto de 1979), baseada em uma propaganda que estava sendo transmitida pela televisão sobre a caderneta de poupança Haspa: “Um sujeito gritava ‘Caderneta de Poupança Haspa’ e aí chovia dinheiro do céu. Pegamos um pano, fomos até a sede da instituição e começamos a gritar. Daí o povo começou a jogar moedas” (RAGNOLE, 2013).





Figura 4 – *Haspa*, 1979, Viajou Sem Passaporte, centro de São Paulo.

Foto: arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte.

De volta ao conceito de “ação disruptiva” de Araújo (2011), os procedimentos de intervenção urbana nas trajetórias da árvore, do curativo e do paletó e em *Haspa* foram inter-relacionais, pois as ações *inter-relacionais* focam o diálogo físico ou verbal entre os performers, que precisam estar em estado de abertura a qualquer tipo de reação do outro (desconhecido). Em meio aos intercâmbios inesperados entre os dois polos pode ser criada uma perturbação que não se configura de forma nítida como ato artístico. Os exemplos de dispositivos para esse tipo de ação indicados por Araújo são “caminhar pela rua, realizando uma sequência de pequenos esbarrões nos passantes”, ou ainda “interpelar os transeuntes com perguntas banais e inusitadas alternadamente” (ARAÚJO, 2011, p. 4).

No caso das intervenções do Viajou, o dispositivo inter-relacional foi a repetição de simples gestos cotidianos, como “usar o curativo”, “entregar o paletó”, “dar voltas na árvore” ou “gritar Haspa”. Nas trajetórias, através das repetições, os artistas criaram “intercâmbios inesperados”, situações fora do padrão comportamental – como se observa nas falas dos transeuntes, anotadas pelo coletivo: “Pô, mas já é a terceira pessoa que eu vejo dar uma volta nessa árvore!” ou “Que será que aconteceu com esse nêgo?” (RAGNOLE, 1984, p. 117). Ao contrário, em *Haspa* por meio da “identificação”, os transeuntes responderam imediatamente à provocação dos artistas, jogando moedas, como na cena que viram no comercial da televisão. Ou seja, os performers

repetiram a ação da propaganda como um dispositivo “inter-relacional” oposto ao das trajetórias, que não tinham “um sentido pré-estabelecido”.

Em ambos os casos (“estranhamento” ou “identificação”), o grupo criou um jogo com potencial para destacar a “presença” do performer. A partir de uma linguagem subjetiva, eles acessaram categorias perceptivas e territórios emocionais do público. Segundo o filósofo alemão Martin Heidegger (2006), o mundo é um fenômeno em constante dinâmica, que se atualiza nas relações instauradas junto à presença (ente); nas relações com as coisas (instrumentos), com os outros (demais presenças) e consigo mesmo. Por isso, os momentos estruturais da presença são a forma com que o ser (humano) se projeta na existência (mundo), “ser-no-mundo”, através de um “fazer”.

Porém, quando um ato de presença se dá nas ruas, o jogo entre performer-espectador ganha um terceiro elemento, o espaço, e se constitui em um modo específico de ser e estar no mundo a partir de um conjunto de relações próprias (ocupação) estabelecidas com a presença (HEIDEGGER, 2006, p. 111), por meio de ações que vão contra a ideia de “presença cotidiana”, que dissimula o “ser frente ao ente”, e vê a si e ao mundo como algo já pronto. Como a nossa compreensão do mundo é baseada nas práticas, e não numa teorização, a presença nos projeta como ser-no-mundo, e na ocupação do mundo se atualizam as possibilidades: “Aqui o ente não é objeto de um conhecimento teórico do ‘mundo’ e sim o que é usado, produzido, etc.” (HEIDEGGER, 2006, p. 115).

O filósofo francês Michel de Certeau acredita que é no espaço público que se concentram e insinuam os jogos; táticas silenciosas, “mecanismos de resistência”, como as intervenções urbanas do Viajou Sem Passaporte. Na cultura ordinária, diz ele, a ordem é exercida por uma arte, ao mesmo tempo exercida e burlada. Nas determinações da instituição “se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral” (CERTEAU, 2013, p. 20). Por exemplo, em *Haspa*, o coletivo fez uma intervenção em frente à sede do banco, onde os performers imitaram, com a ajuda do público, o comercial veiculado pela televisão. Com base nas imagens difundidas pela televisão (representações), o consumidor (Viajou Sem Passaporte e público) “fabricou” outro produto, que não o veiculado pelo aparelho. Tal “fabricação” ou “produção” coletiva funcionou como uma



“poética,” uma “outra maneira” de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante – “escondida, pois ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da ‘produção’ (televisiva, urbanística, comercial etc.)” (CERTEAU, 2013, p. 39).



Figura 5 – *Haspa*, 1979, *Viajou Sem Passaporte*, centro de São Paulo. Foto: arquivo do grupo *Viajou Sem Passaporte*.

Conclusão

As intervenções urbanas do *Viajou Sem Passaporte* foram um ato de presença do corpo no espaço urbano capaz de inter-relacionar performer-transeunte-espaço e abrir novas possibilidades de viver e conviver em “um espaço diferente, que coexiste com aquele de uma experiência sem ilusões” (CERTEAU, 2013, p. 70). Em um momento de urgência política, marcado por recentes e graves violações aos direitos humanos e aos direitos à cidade, os performers priorizaram experiências ambíguas, vagas, absurdas e contraditórias, inspiradas por um ramo perdido na arqueologia da esquerda, aquela que vem dos surrealistas e dos anarquistas; suas ações foram potentes em sua subjetividade, enquanto modo de expressão e de produção de linguagem e de pensamento, ou na “invenção de possíveis”, que ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Como nos elucida Sueli Rolnik (2006), “é o mundo que está em obra por meio da ação”.

Podemos dizer que as ações do Viajou Sem Passaporte ainda são atuais, no ano de 2016 – quando se completam 52 anos do Golpe de Estado de 1964 –, em tempos de polaridades políticas, quando a presidente democraticamente eleita foi afastada por artimanhas dos mesmos políticos que participaram da ditadura militar e que se perpetuam no poder. Em São Paulo, o legado do autoritarismo se manifesta mais intensamente, pois foi o município onde se concentra quase um quarto de todos os mortos e desaparecidos do Brasil (SUPLICY; BORGES; JAHNEL, 2015). Sem dúvida isso se reflete nos corpos dos seus habitantes e na maneira como eles se relacionam com os espaços públicos, em sua dimensão física e simbólica. Vale lembrar que a ditadura militar perpetuou a cultura do medo, com a repressão aos civis e o desmantelamento dos locais de encontro e de coletividade para evitar focos de resistência, o que transformou os espaços públicos em meros entrepostos funcionais entre casa e trabalho, com paradas apenas permitidas para o consumo. Portanto, as intervenções urbanas do Viajou Sem Passaporte foram disruptivas ao desviar o uso da cidade de forma irracional, mas bastante consciente em sua intenção de mudar o cotidiano da vida. Pois só isso pode ruir as bases funcionalistas da cidade, padronizadas pelos costumes que giram em torno do sistema de produção, distribuição e consumo responsável pela forma oficial de organização das cidades, que prioriza o valor de troca ao de uso, pautada prioritariamente pelos interesses do capital financeiro.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, A. Ações disruptivas no espaço urbano. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Abrace, 2011. p. 1-6.
- ARTE EM REVISTA. São Paulo: Ceac, v. 3, n. 5, 1981.
- ARTE EM REVISTA. São Paulo: Ceac, v. 6, n. 8, out. 1984.
- BERTUCCI, P. M. **Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982):** o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14012016-104059/>>. Acesso em: 4 dez. 2016.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.



- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte e Ensaios**, n. 17, p. 167-187, 2008.
- LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: **Ática**, 1991a.
- _____. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991b.
- _____. **Critique de la vie quotidienne, I**: Introduction. Paris: Grasset, 1947.
- LÓPEZ, M. et al. **Perder la forma humana**: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- RAGNOLE, L. S. **Luiz Sergio Ragnole**: depoimento. Entrevistadora: Patricia Morales Bertucci. 15 set. 2013.
- RAGNOLE, L. S. Viajou sem passaporte. **Arte em Revista**, v. 6, n. 8, p. 116-119, 1984.
- ROLNIK, S. **Geopolítica da cafetinagem**. 2006. Disponível em <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>>. Acesso em: 4 dez. 2016.
- SUPLICY, E.; BORGES, C.; JAHNEL, M. Ruas e memória. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 ago. 2015. Opinião.

Recebido em 01/08/2016
Aprovado em 31/10/2016
Publicado em 21/12/2016