

Por uma outra cidade criativa, a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho enquanto experiência de inovação social

ANDRÉ CARMO

carmo@campus.ul.pt

Centro de Estudos Geográficos – Universidade de Lisboa

Resumo

Neste artigo, leva-se a cabo uma reflexão crítica sobre o discurso e a prática da cidade criativa, sugerindo como alternativa a inovação social. O modo como se tem desenvolvido a experiência da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, em Loures, coloca em evidência algumas das principais diferenças entre as duas abordagens de transformação urbana, bem como alguns dos desafios que a inovação social enfrenta no decurso da sua materialização concreta. Num momento em que a lógica do urbanismo neoliberal se apropriou da criatividade, da cultura e das artes, tornando-as palavras-chave, torna-se importante demonstrar a existência de formas alternativas de mobilização da criatividade, através da arte pública, com vista a uma mudança sócio-espacial mais inclusiva, participada e justa.

Palavras-chave:

Urbanismo Neoliberal; Cidade Criativa; Inovação Social; Arte Pública; Cultura; Quinta do Mocho

Abstract

In this article, a critical reflection upon the discourse and practice of the creative city is carried out, putting forth social innovation as an alternative. The way the Public Art Gallery of Quinta do Mocho, in Loures, has been developing, sheds some light upon some of the main differences between both urban change approaches, as well as some of the challenges faced by social innovation during its concrete materialization. In a moment when the logic of neoliberal urbanism has appropriated creativity, culture and arts, making them keywords, it is important to demonstrate the existence of alternative ways of mobilizing creativity, through public art, towards a more inclusive, participated and just socio-spatial change.

Key concepts:

Neoliberal Urbanism; Creative City; Social Innovation; Public Art; Culture; Quinta do Mocho

Introdução

Este artigo tem como objetivo principal, descrever e interpretar um processo sócio-espacial de constituição de uma alternativa ao discurso e à prática da cidade criativa, tal qual esta tem vindo a ser articulada nos últimos anos pelos principais atores envolvidos na transformação urbana. Para isso, coloca-se o enfoque sobre a experiência recente da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, em Loures. Efetivamente, considera-se que o modo como este processo se tem vindo a desenrolar, configura uma possibilidade de mobilização instrumental da cultura e das artes¹ com vista à transformação do espaço urbano que poderá oferecer uma alternativa à narrativa quase-hegemónica da cidade criativa, mais suscetível de apropriação, fruição e valorização por parte das comunidades locais. Afinal de contas, devem ser elas, suas necessidades e desejos, o foco de quaisquer processos de transformação do espaço urbano.

O artigo, que apresenta os resultados preliminares de um trabalho de investigação de natureza eminentemente intensiva, exploratória e heurística, é constituído por três partes. Primeiro, colocam-se em

evidência alguns dos principais argumentos críticos que têm sido dirigidos à cidade criativa. Este exercício, que em boa medida define o sentido da reflexão posterior, assenta em três tipos de críticas (ontológica, político-ideológica, instrumental-metodológica) que, sendo complementares, devem ser lidas em conjunto. De seguida, procuram esboçar-se os contornos da inovação social enquanto potencial enquadramento para a transformação de realidades urbanas profundamente assimétricas e desiguais, tais como aquelas que têm vindo a ser produzidas no quadro do urbanismo neoliberal contemporâneo.

A segunda parte debruça-se sobre a Quinta do Mocho, procurando reconstituir o seu processo de formação histórico-geográfica até aos dias de hoje. Com efeito, a trajetória de desenvolvimento deste bairro em particular ilustra bem o modo como muitas áreas periféricas e suburbanas, no quadro da região metropolitana de Lisboa, foram sendo progressivamente estigmatizadas e colocadas à margem, literal e metaforicamente, dos processos de desenvolvimento urbano.

Por fim, na terceira parte, descreve-se o modo como a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho surgiu, quais os atores envolvidos no processo, em que medida o tipo de relações institucionais existentes introduz alterações significativas do ponto de vista sócio-

¹ Por motivos de economia de espaço, neste artigo, não se leva a cabo uma discussão teórica profunda em torno dos conceitos de cultura e de arte. A perspetiva adotada, baseia-se num trabalho de maior fôlego que desenvolvemos anteriormente (Carmo, 2014).

espacial, bem como os principais impactos verificados no que toca à transformação material e imaterial/simbólica do bairro. São ainda abordados alguns elementos relacionados com o futuro imediato da iniciativa, tanto no que diz respeito à sua sustentabilidade, como no que toca aos desafios que tem pela frente.

O artigo termina com algumas reflexões finais, cujo objetivo fundamental é reposicionar a experiência da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho no quadro da inovação social. Deste modo, procuram colocar-se em evidência algumas das virtudes mais significativas do processo de transformação urbana em curso, que o distanciam do modo como a cidade criativa é usualmente concebida, transposta para políticas territoriais de base local e implementada no terreno. Não obstante, preservando algum distanciamento crítico relativamente ao modo como a inovação social ganha forma, procuramos não cair num discurso excessivamente apologético que nos parece, tal como a morte de Mark Twain, manifestamente exagerado.

1. Perspetivas críticas da cidade criativa e a inovação social como alternativa²

A cidade criativa, nas suas diversas versões, é normalmente uma ci-

² Na esteira de autores como Moulart *et al.* (2013) e Carmo & Freitas (2017), concebemos a inovação social como processo que visa encontrar soluções progressistas e emancipatórias para um vasto conjunto de problemas sociais.

dade exclusiva e desigual onde existe uma apropriação da cultura e das artes pelos agentes hegemónicos e na ótica da valorização do capital, financeiro, fundiário e simbólico. Na verdade, sendo muitas as críticas que têm sido dirigidas a esta abordagem teórica e política, é possível identificar três grandes domínios interligados que expõem as fragilidades, incongruências e limites da cidade criativa (sobretudo na formulação avançada por Richard Florida (2002)).

Em primeiro lugar, naquilo que pode designar-se domínio “ontológico”, a cidade criativa assenta numa conceção redutora, linear e a-contextual dos processos de desenvolvimento urbano e regional, tanto no que diz respeito à dimensão económica, que desempenha um papel central em toda a problematização, como no que diz respeito aos aspetos sociais, políticos e culturais.

Autores como Chatterton (2000), Scott (2006), Pratt & Hutton (2013), colocam em evidência o modo como o desenvolvimento económico associado à cidade criativa é entendido como um destino pré-determinado, como corolário lógico da atração e aglomeração dos membros da chamada classe criativa. Ao negligenciar a natureza altamente complexa, integrada e relacional, dos ambientes urbanos, especialmente aqueles que se definem pela sua grande vitalidade, a

cidade criativa torna-se um mero dispositivo retórico, uma estratégia de marketing ou *branding* territorial desprovida de qualquer densidade histórico-geográfica, uma fonte de inspiração para políticas universalistas que não levam em linha de conta as especificidades e contingências estruturais de âmbito local-regional. Como salienta Chatterton (2000: 392), “the ‘toolkit’ approach directs people to opportunistic rather than strategic thinking, which can overlook or marginalize more structural problems faced by urban areas (...) [which] remain intact while a more sanguine story of urbanism is written through the lens of the creative city”. Consequentemente, e sobretudo quando passamos da esfera académica para o mundo da política pública, num sempre desafiante exercício de tradução, a narrativa da cidade criativa caracteriza-se por uma excessiva superficialidade e simplismo epistemológicos. Em última instância, tal como defende Scott (2006: 15), “creativity is not something that can be simply imported into the city on the backs of peripathetic computer hackers, skateboarders, gays, and assorted bohemians but must be organically developed through the complex interweaving of relations of production, work, and social life in specific urban contexts”.

Por outro lado, no quadro de um domínio que designamos político-

ideológico, a cidade criativa tem sido também vista como um instrumento privilegiado para a afirmação, legitimação e avanço da agenda do urbanismo neoliberal. Esta crítica baseia-se num conjunto de pressupostos subjacentes ao modo como a cidade e o urbano são concebidos, na ótica da cidade criativa. Esta, não seria mais do que uma expressão renovada e desempoeirada de uma já antiga estratégia de valorização e rentabilização do espaço urbano enquanto mercadoria (Vivant, 2013), uma abordagem redutora e simplificada da cidade enquanto mero espaço de consumo cultural (Thiel, 2015), ou uma estratégia de competitividade global assente numa conceção mistificada, senão mesmo teológica, da criatividade como nó górdio da economia do conhecimento (Lindner & Meissner 2015; Pratt, 2008). Independentemente da leitura adotada, resulta claro que a cidade criativa pretende constituir-se enquanto arena privilegiada para as deambulações superficiais do *consumactor*, novo sujeito consumidor da cidade pós-moderna, que nela participa simultaneamente enquanto espetador e ator (Cachinho, 2006). Como sugere Miles (2012: 12), “a ênfase na cidade criativa é colocada na cultura consumista, no contexto da qual se podem construir identidades através de um consumo de elite”.

Contudo, os dois eixos críticos mais frequentes parecem ser, por um lado, a relação que se estabelece entre a cidade criativa e os processos de gentrificação e, por outro, a invisibilização, silenciamento e subalternização a que são remetidos alguns dos grupos sociais que nela vivem. No primeiro caso, a gentrificação – lado negro da cidade criativa (Yáñez, 2013) – é entendida como resultado de processos de regeneração que tendem a facilitar a especulação imobiliária e a expulsão dos residentes com menor poder de compra, bem como a produzir espaços urbanos ‘higienizados’ que canibalizam a cultura urbana (popular e operária) frequentemente inscrita nos espaços mais expostos a operações de investimento ‘criativo’ (e.g. McLean, 2014). No segundo, tal como sugerem Watson & Taylor (2014: 2431), “particular actors and particular local creative practices that play an essential role in sustaining a healthy cultural milieu in urban centres [are hidden]”. Deste modo, ao mesmo tempo que se negligencia ou omite o papel central desempenhado pelos trabalhadores precários, flexíveis e intermitentes que alimentam a economia criativa (Peuter, 2011), são desvalorizadas múltiplas expressões de criatividade que, por serem protagonizadas pelos grupos sociais mais vulneráveis, marginalizados e excluídos das metrópoles contemporâ-

neas não são consideradas dignas de relevo (Donegan & Lowe, 2008; McLean, 2017; Peck, 2005).

Por fim, a cidade criativa tem sido também alvo de inúmeras críticas de natureza instrumental-metodológica. Destacam-se, neste domínio, aspetos relacionados com uma pretensa incapacidade para apreender verdadeiramente a complexidade e o significado da criatividade, nas suas múltiplas facetas (Wilson & Keil, 2008), levando mesmo alguns a colocar a questão “what is meant by creativity in the creative city [?]” (Chatterton, 2000: 393); uma certa tendência de Richard Florida para sobre-valorizar os resultados empíricos da sua investigação, incorrendo em generalizações abusivas e descontextualizadas (Miles, 2007; Thiel, 2015); uma grande fragilidade relativamente ao modo como os artistas, enquanto atores centrais na construção da cidade criativa, são perspetivados (Shaw, 2005); um entendimento superficial e excessivamente positivista da noção de ‘classe’, baseado apenas em informação estatística acerca de categorias sócio-profissionais, tipos de ocupação e categorias de rendimento, entre outros indicadores (Kong, 2014; Krätke, 2011; Markusen, 2006); ou o enraizamento empírico no contexto norte-americano do trabalho de Florida, sem que isso tenha suscitado quaisquer advertências por

parte do autor quanto aos riscos potenciais da ‘exportação’ do modelo da cidade criativa para outras regiões do globo (Musterd & Gritsai, 2012).

Para além disso, como sublinham Martí-Costa & Miquel (2012), nem todos os membros da ‘classe criativa’ preferem viver em ambientes de grande densidade populacional e vitalidade cultural preferindo, ao invés, áreas residenciais de baixa densidade, bem servidas de parques públicos e espaços verdes, com um ritmo de vida pautado por uma grande tranquilidade e bonomia, nos antípodas da fervilhante urbanidade boémia enfatizada por Florida. Na verdade, embora a cidade criativa pareça privilegiar a economia noturna, pela sua natureza vibrante e altamente dinâmica, esta é também frequentemente objeto de cobertura mediática devido ao aumento dos níveis de violência e insegurança, revelando o lado mais obscuro da vida noturna e da boémia (Chatterton, 2000).

Independentemente do prisma adotado – ontológico, político-ideológico ou instrumental-metodológico – a cidade criativa, enquanto estratégia, discurso e prática académicas e políticas, apresenta inúmeros problemas e limitações. Particularmente relevante para este trabalho é a reflexão crítica em torno do modo como a cultura e

as artes são frequentemente apropriadas pela cidade criativa com vista à produção da cidade neoliberal. Por outras palavras, importa perceber se é possível recuperar a cultura e as artes para a construção de uma cidade outra, não sujeita aos imperativos da competitividade, do espaço consumo/mercadoria e de formas de criatividade urbana que, em última instância, renegam a cidadania e a democracia (Scott, 2006).

A resposta a esse desafio é animadora, ou seja, apesar da cidade criativa tal qual a descrevemos anteriormente, privilegiar uma abordagem eminentemente mercantil da cultura e das artes, isso não impediu, que estas fossem também mobilizadas para experiências urbanas focadas no interesse coletivo, na inclusão e coesão social, na cooperação entre os atores mais vulneráveis, assim como no combate aos estigmas que recaem sobre as áreas mais desfavorecidas das cidades. Como é que a cultura e as artes respondem a estes outros desafios?

As expressões simbólicas conseguem manifestar com precisão as tensões e os conflitos que atingem as comunidades (André, Brito-Henriques & Malheiros, 2009) revelando problemas por resolver, dando voz às adversidades e às expectativas, aumentando a autoestima e a confiança dos coletivos locais, fomentando a criatividade

em diversas esferas da atividade urbana e facilitando assim o surgimento de novas soluções para os problemas. Ligam-se, por isso, com grande frequência, à inovação social conjugando a comunicação, o pensamento crítico, a participação cívica, a dialética entre o individual e o coletivo, a capacidade de regeneração dos lugares (André, Malheiros & Carmo, 2013; Capel, 1996; Moulaert, Demuyneck & Nussbaumer, 2004).

Com efeito, considera-se que a cultura e as artes apresentam um conjunto de atributos que as tornam relevantes para o desenvolvimento da inovação social. Por um lado, no contexto de estratégias de desenvolvimento local, podem ser o tecido conjuntivo necessário para conciliar os objetivos (não mutuamente exclusivos) da coesão social e do crescimento económico. Assim, procura fazer-se convergir de modo equilibrado dois aspetos que, no quadro da cidade criativa, se encontram numa relação assimétrica em que a dimensão social se encontra subordinada à dimensão económica. Neste sentido, e até certo ponto, trata-se de uma inversão de prioridades com vista à construção de um espaço urbano mais justo e inclusivo.

Moulaert, Demuyneck & Nussbaumer (2004), sugerem que a criação cultural e artística ajuda a criar símbolos suscetíveis de apropriação

por parte das populações mais desfavorecidas, que procuram sobreviver em contextos urbanos adversos. Para que isso ocorra, no entanto, é necessária a existência de uma base participativa alargada, capaz de (re)combinar memória e criatividade coletivas (André et al., 2013). Como sublinha Hutter (1996), a cultura e a arte favorecem o reforço da identidade social no sentido de uma pertença partilhada pelos cidadãos comuns. Por outras palavras, parecem ter a capacidade de promover uma maior coesão social, ao possibilitarem uma plataforma de comunicação e diálogo valorizadora das diferenças e da diversidade.

Numa ótica eminentemente instrumental e operativa, André, Malheiros & Carmo (2013), identificaram quatro grandes áreas nas quais a cultura e as artes parecem contribuir para o desenvolvimento da inovação social, designadamente: i) pedagogia – realçando-se a aquisição de competências e capacidades técnicas e sociais através das práticas culturais e artísticas; ii) (re)construção simbólica – dada a capacidade da cultura e das artes no combate à estigmatização de pessoas, comunidades e lugares e na reinvenção identitária; iii) capital social – através do alargamento e densificação multi-escalar das redes sociais estruturadas em torno da cultura e artes, nas quais os

artistas, seus grupos e organizações desempenham um papel central; iv) cidadania – dada a frequente utilização da cultura e da arte (pública) enquanto instrumento de participação coletiva, crítica social, questionamento e reivindicação política. Se devidamente articuladas num quadro sócio-territorial específico, estas dimensões encerram em si um potencial transformador que, ao contrário da cidade criativa, acentua a expressão democrática e cidadã da cultura e das artes, na medida em que os grupos sociais mais vulneráveis e marginalizados são diretamente envolvidos na co-produção da inovação social. Não sendo evidentemente panaceia para todos os males, como cada vez mais parece sugerir-se, a cultura e as artes desempenham frequentemente um papel importante na transformação sócio-espacial e na melhoria da qualidade de vida ao nível local. Por exemplo, num estudo recente, Tremblay & Pilati (2013) colocaram em evidência o modo como as artes circenses foram decisivas para o processo de revitalização de uma das áreas mais pobres e excluídas de Montreal. Através da criação de um contexto de grande densidade relacional-institucional em que organizações similares se encontram aglomeradas num mesmo espaço geográfico, tendo a possibilidade de enraizar as suas práticas e expressões artísticas na comunidade de que fazem

parte criando um verdadeiro ecossistema criativo, foi possível transformar de um modo profundo as dinâmicas sócio-espaciais existentes.

É justamente quando a mobilização dos atributos transformadores da cultura e das artes, aqueles que contribuem para a (re)construção da inovação social, se torna o eixo vertebrador de estratégias urbanas, que se consegue, num verdadeiro ato de urbanismo disruptivo, ir para além da cidade criativa *mainstream* e configurar cidades mais inclusivas, justas e participadas.

2. Quinta do Mocho: breve reconstituição histórico-geográfica

A Quinta do Mocho³, bairro onde residem quase 3 000 pessoas, situa-se no concelho de Loures, a nordeste de Lisboa. A urbanização foi construída no final da década de 1990, ao abrigo do Programa Especial de Realojamento⁴ (PER), para resolver os problemas habitacionais enfrentados por inúmeras famílias que então residiam num conjunto de torres inacabadas e sem condições mínimas de salubridade e segurança. Apesar disso, muitas das relações sociais, identi-

³ Oficialmente designada Urbanização Municipal Terraços da Ponte e localizada a cerca de 300 metros a norte do local onde o bairro da Quinta do Mocho se encontrava antes do realojamento.

⁴ Criado pelo Decreto-Lei n.º163/96 de 7 de Maio.

dades e simbolismos que então se inscreveram nesse território foram transportados para a sua nova localização, após concluído o processo de realojamento. E isso tem implicações no modo como o “novo” bairro foi sendo apropriado, vivido, transformado e, eventualmente, naquilo que ele poderá vir a tornar-se no futuro.

A Quinta do Mocho começa por ser um bairro de imigrantes africanos e nisso não se distingue de outros que existem na região de Lisboa. No entanto, este não foi sempre um território diverso e intercultural como atualmente é. Até ao início da década de 1970, a chegada de imigrantes estrangeiros não tinha uma expressão muito significativa, dado que as necessidades de mão-de-obra eram completamente satisfeitas pelo mercado interno e foi apenas a partir de 1975 que, com a independência das colónias africanas, a região de Lisboa se tornou o destino de muitos imigrantes que procuravam escapar à guerra e à fome que assolava os seus países de origem.

Para André & Vale (2012: 218), a região de Lisboa «é um grande conjunto de ilhas – umas com excelentes condições de vida e outras em que a exclusão social é uma realidade ou um risco iminente – que se foram constituindo em função das oportunidades e insatisfações definidas, por um lado, pelos poderes municipais e, por outro, pelos

mercados fundiário e imobiliário, umas vezes em sintonia e outras em tensão ou divergência». Não sendo muito difícil adivinhar o tipo de ilha em que se tornou a Quinta do Mocho importa, ainda assim, evidenciar o papel desempenhado pela Sociedade Empreiteira de Construções Urbanas J. Pimenta Limitada, empresa responsável pela construção (inacabada) dos edifícios residenciais que viriam a ficar conhecidos pela designação Quinta do Mocho.

Sobretudo no período anterior à revolução de 1974, esta empresa criada em 1956 por João Pimenta, construtor civil, nascido em 1925 na freguesia do Souto, concelho de Abrantes, desempenhou um papel central na expansão e crescimento urbano em grande escala da região de Lisboa. Depois disso, e à semelhança de muitos outros grupos económicos importantes, embateu de frente com o vertiginoso processo de transformação da sociedade e da economia portuguesas. Entre 1975 e 1979, aliás, num contexto de forte pendor intervencionista, o Estado português chamou a si a responsabilidade da gestão do grupo⁵. João Pimenta, por seu turno, encontrou refúgio no

⁵ Para compreender a trajetória percorrida entre 1975 e 1979 pelo grupo devem consultar-se as seguintes normas jurídicas: i) Decreto-lei 660/74, de 25 de Novembro; ii) Resolução DD1621, de 25 de Março; iii) Resolução 207/77, de 23 de Agosto; iv) Resolução 77/78, de 24 de Maio; v) Resolução 133-A/79, de 4 de Maio.

Brasil, onde assistia ao desenrolar dos acontecimentos e continuava a sua atividade económica no setor da construção civil. Apesar da posterior devolução do grupo aos seus proprietários originais em 1979, estes nunca conseguiram reerguê-lo de forma tão sólida quanto este havia sido no passado e, evidentemente, as consequências para os processos de urbanização e construção de habitação em que se envolveu não tardaram a fazer-se sentir.

Um dos casos mais paradigmáticos foi justamente o da Quinta do Mocho. Pouco depois do início da sua construção, em meados da década de 1980, a J. Pimenta viria a passar novamente por dificuldades e acabaria por abandonar o bairro deixando cerca de uma dezena de torres inacabadas num terreno sem quaisquer espaços públicos qualificados, infraestruturas ou equipamentos coletivos. Aquilo que poderia ter-se tornado mais uma “floresta de cimento armado” (Nunes, 2011), à semelhança de muitas outras que haviam sido feitas, sobretudo na região de Lisboa⁶, não passou da sua fase embrionária, criando uma paisagem desoladora, um cenário pós-apocalíptico. No entanto, como tantas vezes sucede, um vazio urbano raramente o é

⁶ Outra figura incontornável da expansão urbana na grande Lisboa, porventura mais expressivo na margem esquerda do Tejo, foi António Xavier de Lima (Gaspar 1989).

por muito tempo. Rapidamente, e apesar das ratazanas, da falta de água e eletricidade, as torres inacabadas tornaram-se o lar de muitos imigrantes pobres que acabavam de chegar a Portugal, vindos das ex-colónias africanas (Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe)⁷.

A década de 1990 é um período de grande investimento público, de afirmação do projeto europeu para Portugal e busca de uma maior projeção internacional. A existência de muitos bairros de barracas não dignificava esse grande desígnio nacional. Um país moderno e desenvolvido, não podia admitir a existência de habitações que violassem de modo flagrante direitos sociais plasmados na Constituição da República Portuguesa⁸. A erradicação das barracas, tornou-se assim uma prioridade política e governativa.

Criado em 1993, o PER⁹, procurou dotar os municípios das áreas metropolitanas de Lisboa e Porto das condições necessárias à erradicação das barracas existentes, através da concessão de apoios finan-

⁷ Ironicamente, a maior parte dos homens trabalharia no setor da construção civil e obras públicas, muitos deles em empreendimentos emblemáticos do processo de modernização tardia da economia portuguesa, tais como a Expo'98 ou a Ponte Vasco da Gama.

⁸ Sobretudo o seu Artigo 65º – Direito à Habitação e ao Urbanismo.

⁹ Programa que seria complementado, em 1996, com uma componente mais flexível e de menor dimensão designada PER-Famílias.

ceiros aos municípios para que estes pudessem construir, adquirir ou arrendar fogos destinados ao realojamento de agregados familiares residentes em barracas ou habitantes similares. Promovido pelo poder central com carácter de urgência, o programa foi particularmente dinâmico na segunda metade dos anos 90: entre 1994 e 2005 construíram-se 31 000 fogos e foram contratualizados cerca de 35 000 (Vilaça, 2001). Inspirado por um certo revisionismo higienista, o PER foi visto como “o menor dos males”, isto é, como a solução de política habitacional menos onerosa e de mais rápida execução (Ascensão, 2013).

Após o recenseamento inicial realizado em 1993, efetuou-se, em 1997, um recenseamento extraordinário da população residente na Quinta do Mocho e a primeira ação de realojamento ocorreu em Abril de 1999. O processo ficou concluído em Setembro de 2001 e foi marcado por alguns episódios de maior tensão gerados pela manifesta incapacidade da autarquia em controlar eficazmente o número de residentes existentes no bairro. Apesar das estatísticas oficiais apontarem para uma população em redor dos 3 500 habitantes, acredita-se que este número seria bastante superior, rondando os 5 000. Efetivamente, e à semelhança de outras experiências similares (Car-

mo, 2013), os casos mais flagrantes de incompetência por parte das autoridades responsáveis pelo realojamento tiveram que ver com as deficiências no recenseamento efetuado.

Por exemplo, alguns dos moradores, por motivos laborais, não se encontravam no bairro à data da recolha de informação e, por isso, não foram contemplados com uma nova habitação. Ademais, a chegada contínua ao bairro de novos moradores, sobretudo provenientes da Europa de leste (Moldávia, Roménia, Rússia, Ucrânia), muitos deles em situação irregular, transformando profundamente a dinâmica demográfica do local, levantou também desafios adicionais ao processo de realojamento. Para além disso, a promessa de existência de alguns equipamentos coletivos de proximidade que havia sido feita pela administração central não se concretizou, defraudando as expectativas de moradores e responsáveis autárquicos. Por fim, também a falta de sensibilidade social e capacidade de diálogo por parte das autoridades responsáveis, podem ter colocado problemas adicionais ao processo de realojamento.

Apesar das melhorias significativas na qualidade das habitações, outros problemas teimavam em persistir. Como afirma Cachado (2011: 22) «sob o desígnio da melhoria das condições habitacionais, as

condições sociais parecem ter sido proteladas». Efetivamente, a vida quotidiana da generalidade dos moradores não sofreu alterações significativas e os baixos salários, o desemprego, a precariedade e a exclusão social, a falta de recursos e oportunidades, bem como a estigmatização territorial, foram apenas transferidos para uma nova localização. Tal como noutros bairros de realojamento, paulatinamente, a Quinta do Mocho passou a ser marcada pelo isolamento sócio-espacial dos seus residentes e pelo aumento da conflitualidade e das disfuncionalidades sócio-espaciais internas, contribuindo para a criação de um sentimento de insegurança e para a interiorização de uma imagem negativa, estigmatizante e violenta (Carvalho, 2013; Coelho, 1994).

Os meios de comunicação social desempenharam, a este respeito, um papel crucial, pelo facto dos «estereótipos construídos a partir do efeito *mass media* [serem] produtores de realidade» (Baptista & Cordeiro, 2002: 25). No caso da Quinta do Mocho, a cobertura noticiosa pareceu sempre priorizar os episódios de violência e/ou criminalidade, silenciando quaisquer outras ocorrências. Como sugere Marôpo (2014: 124-125), “a visibilidade mediática [da Quinta do Mocho], fortemente ancorada em atributos negativos como o desvio

e a violência, contribui para realçar o sentimento de medo e angústia, especialmente entre os mais novos, que revivem através dos media episódios violentos a que assistiram pessoalmente ou que vivenciaram de forma próxima. Contribui também para fortalecer, especialmente entre os mais velhos, uma identidade local bastante vincada, um sentimento de desconfiança em relação aos media e a outros atores sociais externos à comunidade. Além disso, une a todos num desafio comum nos seus processos identitários: confrontar uma imagem estigmatizada, onde “nós” temos sempre de enfrentar a suspeição e transpor inúmeras barreiras para tentarmos estabelecer uma relação de igualdade com os “outros” e sermos reconhecidos como “pessoas normais”, dignas de respeito.”

Em suma, o passar dos anos serviu apenas para acentuar o isolamento geográfico, social e simbólico da Quinta do Mocho. Tal como no período anterior ao realojamento, o bairro tornou-se uma “*no go area*” (Malheiros et al., 2007).

3. A Galeria de Arte Pública, ou a cidade enquanto tela

Durante muitos anos a situação parecia inalterável, como se a Quinta do Mocho fosse um território maldito com fronteiras, reais e imaginárias, bem delimitadas e inultrapassáveis. Até que, em 2014, acon-

teceu algo que viria a mudar a imagem do bairro de forma marcante. Nesse mesmo ano, de 2 a 4 de outubro, sob o lema “Mostrar o Bairro ao Mundo e Trazer o Mundo ao Bairro”, teve lugar na Quinta do Mocho a 2ª Edição do Festival O Bairro i o Mundo¹⁰¹¹¹², co-produção da Câmara Municipal de Loures e da associação artística Teatro IBISCO (Teatro Inter Bairros para a Inclusão Social e Cultura do Otimismo).

«Utilizado como fator de aproximação entre a população e o município relativamente à comunidade, através do envolvimento da população na sua preparação e concretização» (Monteiro, 2015), o Festival colocou o enfoque na qualificação artística dos edifícios, reabilitação do espaço público e envolvimento dos moradores, fomentando a reconstrução simbólica do bairro, eliminando as barreiras que o

separam do “mundo exterior” e valorizando-o enquanto elemento constitutivo incontornável de uma paisagem urbana cosmopolita e intercultural.

Entre os seus principais objetivos contam-se¹³: i) a alteração de comportamentos na apropriação das habitações sociais, do património comum e do espaço público; ii) o aumento do sentimento de pertença comunitário; iii) a promoção dos talentos dos moradores dos bairros; iv) o desenvolvimento de atividades interculturais; v) a mudança da imagem dos bairros que são notícia sempre pelas piores razões e com recurso às mesmas palavras: bairros problemáticos, territórios deprimidos, barril de pólvora, gangues rivais em confronto, crimes, entre outras.

Apesar de possuir uma programação eclética e diversificada do ponto de vista artístico, envolvendo teatro, dança, música, cinema, fotografia e arte urbana, foi esta última expressão artística que viria a alcançar maior notoriedade, estimulando todos os agentes envolvidos no processo a avançar para a criação da Galeria de Arte Pública (GAP). Procurou-se, assim, tornar mais permanente a lógica de

¹⁰ Não sendo objeto de análise na presente reflexão, a 1ª Edição do Festival ocorreu em 2013, na Quinta da Fonte, bairro localizado no concelho de Loures, onde vivem mais de 2 500 pessoas, na sua maioria imigrantes de origem africana e cidadãos de etnia cigana.

¹¹ Financiada pelas seguintes entidades: Barclays Bank; Fundação Calouste Gulbenkian (Programa PARTIS); Conselho da Europa (Projeto C4i – Communication for Integration).

¹² Iniciativa que ficou em 2º lugar no Diversity Advantage Challenge, concurso promovido pelo Conselho da Europa para eleger o projeto europeu que apresente os melhores resultados a nível de desenvolvimento e eficiência numa empresa, organização ou comunidade, utilizando como base de trabalho os benefícios resultantes da diversidade e da interculturalidade existentes.

¹³ Informação retirada de https://pt-pt.facebook.com/O-Bairro-i-o-Mundo-370204329765600/about/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info [site consultado a 31 de agosto de 2016].

transformação do território através da arte subjacente ao festival. Importa salientar que, para além das pinturas e outras intervenções artísticas efetuadas nos edifícios, foram também realizadas obras de reabilitação em equipamentos e espaços públicos do bairro.

Contando inicialmente com menos de uma dezena, hoje, encontram-se expostas na GAP quase meia centena de obras de arte produzidas por artistas urbanos, nacionais e estrangeiros. Destacando-se individualidades como Vhils, Bordalo II, Odeith, mas também coletivos como o 40 Anos 40 Murais, o Colectivo Rua ou o Projecto Matilha, a GAP apresenta um leque muito diversificado de temáticas, estilos e mensagens. Nalguns casos, a obra retrata moradores da Quinta do Mocho, sendo os casos mais paradigmáticos os trabalhos realizados por Adres, Smile e Vespa. Noutros, optou-se por representar figuras icónicas com as quais os habitantes do bairro se identificam, como por exemplo os murais efetuados pelo colectivo 40 Anos 40 Murais (Amílcar Cabral), Odeith (Bob Marley) ou Vhils (DJ Nervoso). Noutros ainda, como nas obras de Nark e Nomen, é a dimensão política da arte urbana que sobressai, através de uma crítica ao racismo e à discriminação. Existem também alguns trabalhos que, ensaiando aproximações à matriz identitária do bairro, incluem representações

mais ou menos realistas de mochos, tais como os de Charquipunk, Colectivo Rua, Glam, Miguel Brum.

Considerada a maior galeria de arte urbana existente em Portugal e uma das maiores da Europa, a GAP colocou definitivamente a Quinta do Mocho no mapa-múndi da arte urbana internacional, contribuindo também para a transformação desse território. Com efeito, a realização do Festival o Bairro e o Mundo no bairro mas, sobretudo, a existência da GAP, foram responsáveis por algumas mudanças importantes que importa salientar.

Desde fevereiro de 2015, no último sábado de cada mês, a Câmara Municipal de Loures organiza visitas guiadas com uma duração aproximada de duas horas, em que os cicerones são moradores do bairro. Antes de cada visita, um representante da autarquia leva os visitantes numa viagem ao passado da Quinta do Mocho, contando-lhes um pouco da “estória” deste território e, no final da mesma, os visitantes são convidados a visitar um dos três restaurantes existentes no bairro, eventualmente enriquecendo a sua experiência etnográfica recorrendo a pratos típicos da gastronomia africana, tais como a cachupa (Cabo Verde) ou a muamba (Angola). O número de visitantes tem crescido de forma consistente, sendo usual as visitas guiadas

terem várias dezenas de participantes. Evidentemente, a estes acrescentam ainda todos aqueles que, quase diariamente e de forma espontânea, decidem visitar a GAP. A recente abertura de alguns estabelecimentos comerciais de proximidade (i.e. mini-mercado, café/restaurante), pode também indiciar que o maior afluxo de pessoas ao bairro tem estimulado a incipiente atividade económica local.



Figura 1 – Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho (pormenores)

Fonte:

http://www.cm-loures.pt/Media/Microsite/Artepublicaloures/sacavem.htmlCap_LivroMichelini_IA100916.docx [site acessado a 5 de setembro de 2016]

Um outro aspeto que merece ser salientado é o facto de, pela primeira vez na sua história, a Quinta do Mocho beneficiar da existência de um serviço de transportes coletivos, designadamente através da carreira 300 da Rodoviária de Lisboa, que desde julho de 2015 passou a fazer a ligação entre o centro de Lisboa e Sacavém. Acreditamos que a grande visibilidade da GAP, desempenhou um papel importante na mudança de atitude da empresa responsável pela prestação do serviço de transportes relativamente ao bairro. Sobretudo se pensarmos que os trabalhadores residentes, na sua maioria empregados na construção civil e nas limpezas, inicia as suas jornadas de trabalho ainda de madrugada e que o ponto de acesso a transportes mais próximo se encontrava a cerca de 2 km de distância do bairro, esta medida ganha uma importância acrescida e traduz uma melhoria significativa da qualidade de vida e do bem-estar dos moradores da Quinta do Mocho.

Aproveitando a notoriedade e o reconhecimento trazidos pela GAP, bem como a adesão que esta tem tido por parte de artistas nacionais e estrangeiros¹⁴, a Câmara Municipal de Loures decidiu realizar, entre 18 e 26 de junho de 2016, um festival de arte urbana – Loures

¹⁴ Existindo atualmente cerca de trinta artistas em lista de espera para realização de intervenções artísticas.

Arte Pública¹⁵ – procurando expandir as intervenções artísticas pelo município e, ao mesmo tempo, reforçar a sua posição enquanto nova centralidade no panorama da arte urbana nacional. Para o efeito, em articulação com mais de uma centena de artistas provenientes de todo o mundo, foram definidos os locais das intervenções¹⁶, de acordo com o perfil dos trabalhos de arte pública a realizar, ficando o alojamento e a alimentação a cargo da autarquia. Para além dos artistas, a realização do Festival dependeu também do papel ativo desempenhado por algumas associações, escolas e outros parceiros locais relevantes.

A transformação do espaço urbano através da arte tem encontrado, pois, no concelho de Loures, em geral, e na Quinta do Mocho, em particular, um terreno fértil para o seu desenvolvimento. Na verdade, a democratização do consumo da arte, bem como da sua produção, visto que na generalidade dos casos os artistas relacionam-se diretamente com as comunidades em que realizam as suas obras, é crucial

para o progressivo desvanecimento da estigmatização territorial da Quinta do Mocho e concomitante fortalecimento da autoestima dos moradores.

Reflexões finais

A descrição da GAP e dos seus impactos na Quinta do Mocho demonstrou, em nosso entender, que esta experiência procurou efetivamente resgatar a cultura e as artes, na forma de arte pública, à lógica eminentemente mercantil da cidade criativa. Ao fazê-lo, afirmou a cultura urbana enquanto expressão de criatividade coletivamente produzida e apropriada pela comunidade local. Nesse sentido, trata-se de um ato profundamente transformador do urbano, situado nos antípodas da instrumentalização redutora e padronizada da cultura e das artes por parte dos protagonistas do urbanismo neoliberal. Distanciamos-nos, pois, de um uso meramente cosmético e embelezador do espaço urbano que visa torná-lo mais apetecível e atraente para potenciais investidores e agentes económicos que fazem da valorização e mercadorização do espaço urbano o alfa e o ómega da sua existência.

Não obstante, revisitando ideias anteriormente afloradas, pode ainda analisar-se a experiência da GAP, mais detalhadamente, à luz das

¹⁵ <http://www.cm-loures.pt/Media/Microsite/Artepublicaloures/index.html> [site acedido a 31 de agosto de 2016].

¹⁶ Para além de empenas de edifícios residenciais, foram também pintados quatro autocarros da Rodoviária Nacional, empresa de transportes que se associou à iniciativa, muros de escolas, paredes de viadutos, depósitos de água e postos de transformação da EDP.

quatro áreas – pedagogia, (re)construção simbólica, capital social, cidadania – a partir das quais a cultura e as artes ajudam a desenvolver e inscrever no tecido urbano, a inovação social. Do ponto de vista pedagógico, constata-se que, até hoje, a GAP teve uma capacidade limitada de promover a capacitação técnico-social dos residentes da Quinta do Mocho. Na verdade, com exceção do envolvimento de moradores do bairro na dinamização de visitas guiadas com periodicidade mensal, não se tem assistido a uma transformação significativa da paisagem social pré-existente.

No que toca à (re)construção simbólica, porém, o panorama é mais animador, na medida em que a GAP dotou a Quinta do Mocho de um conjunto de significados e subjetividades urbanas que rompem com o pesado legado histórico-geográfico inscrito no território do bairro. Por outras palavras, a GAP, ao adicionar uma nova textura semântica à Quinta do Mocho, veio abalar a imagem mental negativa que se encontra profundamente imbricada no bairro. Porventura, seria irrealista pensar que esta experiência, por si só, pode fazer com que a Quinta do Mocho deixe de ser uma *no go area*, e se torne um espaço poroso e aberto ao tecido urbano envolvente. Por outro lado, considerar que ela contribui de forma não despendida para a recons-

trução, por parte das comunidades endógena e exógena, dos mapas mentais que estas possuem do bairro, parece-nos uma afirmação empiricamente sustentada.

Relativamente ao capital social, toda a experiência GAP (des)envolveu um conjunto alargado de atores que, operando a múltiplas escalas – do local ao global – densificaram efetivamente o tecido institucional/relacional do bairro. Por conseguinte, assiste-se a um reposicionamento da Quinta do Mocho, enquanto espaço urbano dotado de um renovado sentido de comunidade e pertença, capaz de conferir ao bairro, seus moradores e organizações locais, uma capacidade de relacionamento, influência e diálogo inter-institucional que até ao desenvolvimento da GAP não se manifestava de modo tão consistente.

Por fim, no que concerne à cidadania, e apesar da natureza altamente diversificada das mensagens inerentes aos murais que têm vindo a ser produzidos na Quinta do Mocho, é notório que, em muitos casos, o tecido urbano é transformado em instrumento de intervenção sócio-política, ativismo cultural e participação cívica. Deste modo, a materialidade física do urbano ganha um novo protagonismo, reforçando a reconfiguração sócio-política do bairro.

Agradecimentos

A Isabel André e Eduardo Brito-Henriques, bem como ao revisor anónimo, pelos comentários e sugestões feitos a uma versão inicial deste artigo. Evidentemente, quaisquer incorreções e erros que subsistam são da inteira responsabilidade do autor.

Referências Bibliográficas

- André, I. & Vale, M. (2012). Lisboa: tensiones entre la ciudad y la metrópoli. In M. Balbo (Ed.), *Europa: la ciudad central en el sistema urbano* (209-239). Quito: OLACCHI.
- André, I., Brito-Henriques, E. & Malheiros, J. (2009). Inclusive places, arts and socially creative milieux. In D. Maccallum, F. Moulaert, J. Hillier & S. V. Haddock (Eds.), *Social Innovation and Territorial Development* (149-166). Aldershot: Ashgate Publishing.
- André, I., Malheiros, J. & Carmo, A. (2013). The rhythm of arts in the socially creative city. In J-L. Klein & M. Roy (Eds.), *Pour une nouvelle mondialisation: le défi d'innover* (191-207). Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Ascensão, E. (2013). Following engineers and architects through slums: the technoscience of slum intervention in the Portuguese-speaking landscape. *Análise Social*, 48 (206), 2182-2999.
- Baptista, L. V. & Cordeiro, G. I. (2002). Presentes e Desconhecidos: Reflexões socioantropológicas acerca do recente fluxo imigratório no concelho de Loures. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, 23-43.
- Cachado, R. (2011). Realojamento em zonas de fronteira urbana. O caso da Quinta da Vitória, Loures. *Fórum Sociológico*, 21, 23-31.
- Cachinho, H. (2006) 'Consumactor: da condição do indivíduo na cidade pós-moderna. *Finisterra*, 41 (81), 33-56.
- Capel, H. (1996). La rehabilitación y el uso del patrimonio histórico industrial. *Documents d'analisi Geografica*, 29, 19-50.
- Carmo, A. (2013). «O Verão quente de 2012» – Reivindicando o direito à habitação em Santa Filomena, Amadora. *E-Metropolis: Revista eletrônica de estudos urbanos e regionais*, 12, 19-25.
- Carmo, A. (2014). *Cidade & Cidadania (através da Arte): O Teatro do Oprimido na Região Metropolitana de Lisboa*. Tese de Doutoramento em Geografia Humana, IGOT-UL, 364p. (Orientação: Jorge Malheiros).
- Carmo, A. & Freitas, M. J. (2017). O Vale da Amoreira enquanto espaço socialmente criativo, ou a (sub)urbana arte da invisibilidade?. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 34, 71-82.
- Carvalho, M. J. L. (2013). Do outro lado da cidade: Crianças, urbanização e violência na área metropolitana de Lisboa. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 72, 79-101.
- Chatterton, P. (2000). Will the real Creative City please stand up?. *City*, 4 (3), 390-397.
- Coelho, A. J. M. B. (1994). É Preciso Integrar a «Habitação Social» na Continuidade Urbana. *Sociedade e Território*, 20, 71-78.
- Donegan, M. & Lowe, N. (2008). Inequality in the Creative City: Is There Still a Place for “Old-Fashioned” Institutions?. *Economic Development Quarterly*, 22 (1), 46-62.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. New York: Basic Books.
- Gaspar, J. (1989). Do sebastianismo na urbanização clandestina. In C. M. Rodrigues, I. Guerra, J. Cabral, J. Gaspar, J. M. Fernandes, N. R. Silva & N. Matias (Eds.), *Clandestinos em Portugal: Leituras* (124-127). Lisboa: Livros Horizonte.
- Hutter, M. (1996). The Impact of Cultural Economics and Economic Theory. *Journal of Cultural Economics*, 20 (4), 263-268.
- Kong, L. (2014). Transnational Mobilities and the Making of Creative Cities. *Theory, Culture & Society*, 31 (7/8), 273-289.
- Krätke, S. (2011). *The Creative Capital of Cities*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Linder, C. & Meissner, M. (2015). Slow Art in the Creative City: Amsterdam, Street Photography, and Urban Renewal. *Space and Culture*,

- 18 (1), 4-24.
- Malheiros, J., Mendes, M., Barbosa, C., Silva, S., Schiltz, A. & Vala, F. (2007). *Espaços e expressões de conflito e tensão entre autóctones, minorias migrantes e não migrantes na área metropolitana de Lisboa*. Lisboa: ACIME.
- Markusen, A. (2006). Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists. *Environment and Planning A*, 38 (10), 1921-1940.
- Marôpo, L. (2014). Identidade e estigmatização: as notícias na percepção de crianças e jovens de um bairro de realojamento. *Análise Social*, 49 (210), 104-127.
- Martí-Costa, M. & Miquel, M. P. (2011). The knowledge city against urban creativity? Artists' workshops and urban regeneration in Barcelona. *European Urban and Regional Studies*, 19 (1), 92-108.
- McLean, H. (2014). Digging into the Creative City: A Feminist Critique'. *Antipode*, 46 (3), 669-690.
- McLean, H. (2017). Hos in the garden: Staging and resisting neoliberal creativity. *Environment and Planning D: Society and Space*, 35 (1), 38-56.
- Miles, M. (2007). *Cities and Cultures*. London and New York: Routledge.
- Miles, M. (2012). Uma cidade pós-criativa?. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, doi: 10.4000/rccs.5091.
- Monteiro, R. (2015). A intervenção municipal na Quinta do Mocho: Da exclusão à integração. *Poder Local*. Disponível em: <http://revistapoderlocal.pt/index.php/e-revista/artigos/42-reabilitacao-urbana/147-da-exclusao-a-integracao-a-intervencao-municipal-na-quinta-do-mocho-em-loures>. [acedido a 31 de agosto de 2016].
- Moulaert, F., Demuyne, H. & Nussbaumer, J. (2004). Urban renaissance: from physical beautification to social empowerment: Lessons from Bruges – Cultural Capital of Europe 2002. *City*, 8 (2), 229-235.
- Moulaert, F., MacCallum, D. & Hillier, J. (2013). Social innovation: intuition, precept, concept, theory and practice. In F. Moulaert, D. MacCallum, A. Mehmood & A. Hamdouch, (Eds), *The International Handbook on Social Innovation* (13-24). Cheltenham: Edward Elgar.
- Musterd, S. & Gritsai, O. (2012). The creative knowledge city in Europe: Structural conditions and urban policy strategies for competitive cities. *European Urban and Regional Studies*, 20 (3), 343-359.
- Nunes, J. P. S. (2011). *Florestas de Cimento Armado: Os Grandes Conjuntos Residenciais e a Constituição da Metrópole de Lisboa (1955-2005)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Peck, J. (2005). Struggling with the Creative Class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29 (4), 740-770.
- Peuter, G. (2011). Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence. *Journal of Communication Inquiry*, 35 (4), 417-425.
- Pratt, A. (2008). Creative cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 90 (2), 107-117.
- Pratt, A. C. & Hutton, T. A. (2013). Reconceptualising the relationship between the creative economy and the city: Learning from the financial crisis. *Cities*, 33, 86-95.
- Scott, A. J. (2006). Creative cities: conceptual issues and policy questions. *Journal of Urban Affairs*, 28 (1), 1-17.
- Shaw, S. (2015). Art crawls: Locating artists and audiences in the creative city. *Ethnography*, 16 (1), 51-73.
- Thiel, J. (2015). Creative cities and the reflexivity of the urban creative economy. *European Urban and Regional Studies*, doi: 10.1177/0969776415595105.
- Tremblay, D-G. & Pilati, T. (2013). Social innovation through arts and creativity. In F. Moulaert, D. MacCallum, A. Mehmood & A. Hamdouch, (Eds), *The International Handbook on Social Innovation* (67-79). Cheltenham: Edward Elgar.
- Vilaça, E. (2001). O “Estado da Habitação”: Medidas sem Política num País Adiado. *Cidades – Comunidades e Territórios*, 3, 83-92.

- Vivant, E. (2013). Creatives in the city: Urban contradictions of the creative city'. *City, Culture and Society*, 4 (2), 57-63.
- Watson, A. & Taylor, C. (2014). Invisible Agents and hidden Protagonists: Rethinking Creative Cities Policy. *European Planning Studies*, 22 (12), 2429-2435.
- Willson, D. & Keil, R. (2008). The real creative class. *Social & Cultural Geography*, 9 (8), 841-847.
- Yáñez, C. J. N. (2013). Do 'creative cities' have a dark side? Cultural scenes and socioeconomic status in Barcelona and Madrid (1991-2001). *Cities*, 35, 213-220.

Nota biográfica:

André Carmo é doutorado em geografia humana, professor adjunto convidado na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal e investigador do Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa.