

volume 17 • número 2

cadernos **pós**

cadernos de pós-graduação
em arquitetura e urbanismo

universidade presbiteriana mackenzie

**DIÁLOGO
NAS
FRONTEIRAS**



cadernos **pós**

cadernos de pós-graduação
em arquitetura e urbanismo
universidade presbiteriana mackenzie

Volume 17 • Número 2

ISSN 1809-4120

<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau>

EQUIPE EDITORIAL

Maria Isabel Villac, Editora

Ana Gabriela Godinho Lima, Editora Temática

Maria Augusta Justi Pisani, Editora Temática

Charles Vincent, Editor Executivo

Danielle Lessio, Assistente Editorial

Márcia Sandoval Gregori, Assistente Editorial

Sara Belém, Assistente Editorial

Thâmara Talita Costa, Assistente Editorial

PARCEIRISTAS AdHOC

Aline Nassaralla Regino | Centro Universitário Belas Artes

Amanda Ruggiero | Universidade de São Paulo

Ana Cláudia Scaglione Veiga de Castro | Universidade de São Paulo

Ana Paula Koury | Universidade São Judas Tadeu

Benedetta Rodeghiero | Escola Tècnica Superior d'Arquitectura a Reus (EAR) | Universitat Rovira i Virgili (URV) – Tarragona, Espanha

Eulalia Portela Negrelos | Universidade de São Paulo, São Carlos

Fernando Guillermo Vázquez Ramos | Universidade São Judas Tadeu

Gustavo Lassala Silva | Universidade Presbiteriana Mackenzie

Maria da Conceição (Cêça) Alves de Guimaraens | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maribel Del Carmen Aliaga Fuentes | Universidade de Brasília

Marta Vieira Bogéa | Universidade de São Paulo

Patricia Pereira Martins | Universidade Presbiteriana Mackenzie

Paula Raquel da Rocha Jorge | Universidade Presbiteriana Mackenzie

Ricardo Luis Silva | Centro Universitário Senac

Ricardo Hernán Medrano | Universidade Presbiteriana Mackenzie

Simone Helena Tanoue Vizioli | Universidade de São Paulo, São Carlos

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS

Surane Vellenich

REVISÃO

Studio Ayres

LOGOTIPO

Bebé Castanheira

PROJETO GRÁFICO

Márcia Sandoval Gregori



cadernos **pós**
cadernos de pós-graduação
em arquitetura e urbanismo
universidade presbiteriana mackenzie

SUMÁRIO . Volume 17 • Número 2

EDITORIAL

- 4** UM LUGAR DE EXCEÇÃO
MARIA ISABEL VILLAC

ARTIGOS

DIÁLOGOS NAS FRONTEIRAS

- 8** IDENTIDADE, CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES DA CULTURA URBANA PORTUGUESA, SÉCULOS XVIII-XX
MANUEL C. TEIXEIRA
- 26** REVERBERAÇÃO POLÍTICA E EDUCATIVA PARA CIDADE SAUDÁVEL
ANA MARIA GIROTTI SPERANDIO
ADRIANA APARECIDA CARNEIRO ROSA
BETÂNIA GONÇALVES DE CARVALHO
- 52** PARQUE MARINHA DO BRASIL – UM PARQUE, TRÊS PROJETOS
LUCIANE GIACOMET BARBOSA
- 68** INCURSÕES INTERDISCIPLINARES: MAPAS CONCEITUAIS COMO INSTRUMENTO METODOLÓGICO EM ARQUITETURA E URBANISMO
VOLIA REGINA COSTA KATO
EUNICE S. ABASCAL
- 83** RIO, CIDADE E PAISAGEM FLUVIAL: O TERRITÓRIO PARAIBUNA EM JUIZ DE FORA/MG
LÍVEA ROCHA PEREIRA PENNA
ANTONIO FERREIRA COLCHETE FILHO
- 99** MAPAS OFICIAIS E CARTOGRAFIAS DO COTIDIANO: TENSIONAMENTO DAS EXPERIÊNCIAS NO ESPAÇO
CAMILA BENEZATH RODRIGUES FERRAZ
- 113** MAPEIO CULTURAL E REAPROPRIAÇÃO DO ESPAÇO: EXEMPLOS EM UM CONTEXTO URBANO ESPANHOL
ISABEL VERDET PERIS
FERNANDO BAYÓN MARTÍN
- 134** ARTICULANDO FLUXOS GLOBAIS E EXPERIÊNCIA LOCAL: NOVAS IDENTIDADES REVELADAS PELO GRAFITE EM BELO HORIZONTE
MAYARA EMANUELLI OLIVEIRA
MARIA LUIZA ALMEIDA CUNHA DE CASTRO
- 151** ARQUITETURA PARA ARTE CONTEMPORÂNEA: LONGE DA NEUTRALIDADE
ANA PAULA GONÇALVES PONTES

EDITORIAL

Um lugar de exceção

O editorial proposto para este volume do Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo vislumbrava um conjunto de textos que discutissem, no campo da Arquitetura e Urbanismo, a «visão dualista que orienta a construção dos raciocínios analíticos que ainda prevalecem nas interpretações dos tempos atuais».

A exemplo de uma possível interpretação, aproximada ao proposto pela curadoria de Alejandro Aravena na Bienal de Veneza de 2016, o edital orientava para abandonar o simplismo do raciocínio que, ainda hoje, oscila entre opostos. Visava também, discutir, a partir das temáticas específicas de cada artigo dentro do campo que abrange a cidade e a vida urbana metropolitana, as possibilidades de "diálogo nas fronteiras".

O intento do edital almejava uma conversa entre dois campos adversos que, para situar-se nas fronteiras, explicitasse conflitos. E, para tal, desenhasse lugares onde as contrariedades se valessem da troca de ideias para um entendimento que não fosse uma fusão, mas a marca de uma descontinuidade e/ou o encontro de um acordo tácito. Eventualmente, mantendo ambos os termos – como em «a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa» este lugar outro de "A terceira margem do rio" de João Guimarães Rosa¹. Ou mesmo que, como "subversão sutil, se

¹ ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: *Primeiras Estórias* (1962). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988, p. 32. Disponível em: < http://www.releituras.com/guimaraosa_margem.asp>. Acesso em: 20 set. 2016.

esquivasse do paradigma e encontrasse não uma síntese, mas um terceiro termo, excêntrico e inaudito" (BARTHES, 1973)².

Os artigos endereçados ao volume 2017-2 do CadernosPós responderam às expectativas de situar seus argumentos e temáticas em espaços de exceção. Amparados em formulações de novas alternativas conceituais, os autores trabalharam com ideias fortes para informar a ação do projeto e seus textos trazem a marca de eminentes e novas associações.

Identidade, continuidades e descontinuidades da cultura urbana portuguesa, séculos XVIII-XX, que aborda **A CIDADE E O PROJETO URBANO**, é de autoria do professor Manuel C. Teixeira, do Centro de investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD), da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FAU-Lisboa), que gentilmente aceitou o convite da revista.

Através de um olhar histórico de traçados urbanos, formação e transformação no tempo, solicita para o projeto contemporâneo o **resgate** de experiências inaugurais do urbanismo português. O autor pondera a qualidade deste urbanismo, que consiste na adaptação do traçado às características morfológicas do sítio, «quer em Portugal, quer em territórios ultramarinos». Essa inestimável qualidade, de respeito e adaptação ao sítio, interessa sobremaneira a nós brasileiros. A leitura deste trabalho nos orienta a reler, com novo olhar crítico, as comparações entre as cidades portuguesas e espanholas na América, presentes no capítulo 4 – O sementeiro e o ladrilhador – do livro *Raízes do Brasil*³.

Olhando para **A CIDADE, O TERRITÓRIO E A PAISAGEM**, os artigos que discutem especificamente questões de projeto estão associados a dimensões e aspectos de atributos estéticos, ao reconhecimento de valores culturais e ecológicos e, ainda, à retomada de atenção e foco aos temas locais e/ou de pouco protagonismo em publicações atuais.

Reverberação Política e Educativa para Cidade Saudável relata uma pesquisa de campo e a troca de experiências para discutir um viés ainda pouco explorado entre nós, qual seja, frisar que espaços políticos mais democráticos se dão por meio da participação comunitária. Essa disposição de abertura a um discurso envolvido com temáticas de exigência fundamental à cooperação contribui para uma possível inteligência contemporânea e **revigora a atuação do arquiteto** como "sujeito participante".

Diante do que se afirma como realidade externa histórica e objetiva, o **Parque Marinha do Brasil – um parque, três projetos** escapa da ciência do urbanismo como saber preponderante na genealogia do projeto e discute "o parque na conformação territorial como meio de reivindicar a paisagem" promovendo um **deslocamento** do protagonismo da disciplina.

² «[...] entendo por subversão sutil aquela que não se interessa diretamente na destruição, esquia o paradigma e busca outro termo: um terceiro termo que, entretanto, não seja um termo de síntese senão um termo excêntrico, inaudito". BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973. Tradução livre.

³ HOLANDA, Sergio Buarque de (1936). Edições mais recentes em: São Paulo: Companhia das Letras.

Os textos publicados sob o enredo **MAPAS, CARTOGRAFIAS | PROJETO E PESQUISA** valorizam métodos. Já os textos do capítulo **Incursões Interdisciplinares: mapas conceituais como instrumento metodológico em Arquitetura e Urbanismo** tem como objetivo contribuir para a pesquisa acadêmica em arquitetura e urbanismo. Aborda o entendimento de que mapas conceituais (MCs), enquanto "instrumentos metodológicos facilitadores de conexões conceituais múltiplas", são «organizadores gráficos de representação de conhecimentos», os quais encerram uma interdisciplinaridade inerente.

O artigo **Rio, cidade e paisagem fluvial: o território Paraibuna em Juiz de Fora - MG** faz ver «o rio que já foi visto como um problema de urbanização (e que) hoje é requerido como um elemento de conotação ambiental forte para a qualidade da cidade». Reconstrói a história urbana em representações temáticas do espaço e observa características perceptíveis de transformação do território sediado no rio e introduz os temas das cartografias.

Os artigos **Mapas Oficiais e Cartografias do Cotidiano: Tensionamento das Experiências no Espaço** e **Mapeio cultural e Reapropriação do Espaço: Exemplos em um Contexto Urbano Espanhol**, coincidentes no assunto mas enunciados para diferentes cenários, são disciplinares com argumentos indisciplinados e se situam nas bordas de referências instituídas. O primeiro discute o conceito de "mapeio cultural", para identificar três áreas principais em que esse conceito se desenvolve: no âmbito das políticas e gestões culturais, na expressão artística e na cartografia crítica. O trabalho seguinte opera o conceito de cartografia em duas vertentes: enquanto disciplina que normatiza a produção de mapas oficiais e enquanto processo metodológico que mapeia a experiência na cidade.

As cartografias são processos de pesquisa que tratam de ler o território e registrar seus rastros e sinais. Os métodos contemporâneos de representação, observação e registro do espaço são receptivos à experiência e à descoberta. Em ação, implicam no envolvimento e na participação do observador, se realizam de forma intelectual, construindo raciocínios, e sensível, na ação do corpo que atravessa o espaço e se abre e se dispõe ao tempo. Esta também é uma intriga que inquieta segmentos da arte contemporânea.

As reflexões interpeladas sob a temática **ARTE CULTURA E CONTEMPORANEIDADE** acolhem os debates contemporâneos sobre as artes visuais, em sua relação com a vida urbana e suas manifestações metropolitanas e com a arquitetura, não como invólucro ou abrigo de obras, mas enquanto espaço interativo. **Articulando fluxos globais e experiência local: novas identidades reveladas pelo grafite em Belo Horizonte** se aproxima do cotidiano marcado por experiências de diversidade e intensidade dos fluxos globais os quais têm a cidade como suporte que situa o grafite como manifestação da cultura na contemporaneidade conceitualmente entendida como "desterritorializada e múltipla". **Arquitetura para Arte Contemporânea: Longe da Neutralidade** escapa da cidade e olha para a escala da arquitetura em sua interação com a produção da arte contemporânea em espaços arquitetônicos para museus.

Permanecer entre uma coisa **ou** outra nos localiza como dotados de uma inteligência institucionalizada, ou seja, ainda no dizer de Roland Barthes, «científicos por falta de sutileza»⁴.

Duas margens são insuficientes para localizar raciocínios de contraste entre a regra e a excessão. Enunciados que têm poder para criar lugares a partir de diferentes cenários e conjunturas estão indicados pela referência a uma terceira margem e, portanto, permencem como textos franqueados. No interior do próprio rio, abertos ao movimento, à experiência, ao devenir.

O "diálogo nas fronteiras", ao final, situa-se em uma posição distinta dos limites objetivamente instituídos e a percepção da própria presença desloca-se para um "termo inaudito". Já que, como escrevem estudiosos de João Guimarães Rosa: «Ser margem é limitar-se; Ser rio é prosseguir»⁵.

Maria Isabel Villac

⁴ BARTHES, Roland (1973). *El placer del texto*. Madrid: Siglo Veinteuno Editores, 11. ed. 1995, p. 99. Tradução livre.

⁵ VITOR, Denise Cristina Rodrigues Caliman; COSTA, Sueli Silva Gorricho. A transcendência no conto. In: ROSA GUIMARÃES, João. *A terceira margem do rio*. *Nucleus*, v.8, n.2, out. 2011, p. 337. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4040847.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

Identidade, Continuidades e Descontinuidades da Cultura Urbana Portuguesa, Séculos XVIII-XX

Identity, Continuities and Discontinuities of Portuguese Urban Culture, XVIII-XX Centuries

Identidad, Continuidades y Discontinuidades de la Cultura Urbana Portuguesa, Siglos XVIII-XX

Manuel C. Teixeira, CIAUD – Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, manuelcteixeira@gmail.com, Lisboa, Portugal.

Resumo

Uma das principais características do urbanismo de origem portuguesa consiste na adaptação do traçado às características morfológicas do sítio. Podemos observar as estratégias de desenho utilizadas para levar a cabo essa adaptação em múltiplas fundações urbanas, de várias épocas, quer em Portugal quer em territórios ultramarinos.

Nos planos para a reconstrução de Lisboa, após o terramoto de 1755, encontramos diversas expressões da síntese da geometria, assumida como princípio regulador, com a adequação ao sítio e às preexistências. Planos subsequentes, dos séculos XIX e XX, mostram uma capacidade muito menor de o plano se articular harmoniosamente com o sítio. Os planos modernistas, a partir dos anos 1950 do século XX, completaram a rotura com a cultura urbana portuguesa. Embora atentos às condições ambientais, observa-se um distanciamento das lógicas de estruturação do território e das preexistências construídas.

A identidade do urbanismo de origem portuguesa foi-se perdendo, tornando-se urgente levar a cabo uma reflexão crítica sobre o urbanismo tradicional português. Tal reflexão deve fundamentar quer a reabilitação dos tecidos urbanos históricos

quer a concepção de novos espaços urbanos, renovando os laços com a nossa identidade cultural.

Palavras-chave: cultura urbana portuguesa; urbanismo tradicional; estratégias de desenho.

Abstract

One of the main characteristics of Portuguese urbanism is the adaptation of the urban layout to the morphological characteristics of the site. One may observe the strategies of design involved in that adaptation in many urban layouts, from different times, built both in Portugal and in colonial contexts.

In the plans for the reconstruction of Lisbon after the earthquake of 1755 one may find different expressions of the synthesis of geometry, assumed as a regulating principle, with the site and built pre-existences. Subsequent plans, from the 19th and the 20th centuries show a much smaller capacity of articulating the urban layout with site. Modernist plans, from the 1950s, have completed the break with Portuguese urban culture. Although attentive to environmental conditions, there is an estrangement from the logics that structure the territory and from built pre-existences.

In the process, the identity of Portuguese urbanism was lost, being urgent to carry out a critical reflection on Portuguese traditional urbanism. Such reflection must be the foundation both for the rehabilitation of historical urban layouts and for the conception of new urban spaces, renewing the links with our cultural identity.

Keywords: portuguese urban culture, traditional urbanism, strategies of design.

Resumén

Una de las principales características del urbanismo de origen portuguesa es la adaptación del trazado a las características morfológicas del sitio. Es posible observar estrategias de diseño utilizadas para llevar a cabo esta adaptación en múltiples fundaciones urbanas, en varias épocas, tanto en Portugal como en territorios de ultramar.

En los planes para la reconstrucción de Lisboa, tras el terremoto de 1755, se han encontrado diversas expresiones de síntesis geométricas, que se eligen como un trazado regulador, adaptado al sitio y a las preexistencias. Planes posteriores, ideados y diseñados en los siglos 19 y 20, muestran una más pequeña capacidad del plan para articularse armoniosamente con el sitio. Los planes modernistas, a partir de los años 50 del siglo XX, completaron la ruptura con la cultura urbana portuguesa. Aunque teniendo en cuenta las condiciones ambientales, es imperativo observarse el alejamiento de las lógicas de estructuración del territorio y de las preexistencia construidas.

La identidad del urbanismo portugués va poco a poco desvaneciéndose. Lo que pone en evidencia la necesidad de llevar a cabo una reflexión crítica sobre el urbanismo tradicional en Portugal. Tal reflexión debe corroborar tanto con la rehabilitación de

tejidos urbanos históricos como con el diseño de nuevos espacios urbanos, renovando lazos con nuestra identidad cultural.

Palavras chave: cultura urbana portuguesa, urbanismo tradicional, estratégias de diseño.

INTRODUÇÃO

Uma das principais características do urbanismo de origem portuguesa consiste na adaptação do traçado às características morfológicas do sítio. Podemos observar as estratégias de desenho utilizadas para levar a cabo essa adaptação em múltiplas fundações urbanas, de várias épocas, quer em Portugal quer em territórios ultramarinos. Essa característica constitui um dos principais factores identitários da cultura urbana portuguesa.

Nos planos para a reconstrução de Lisboa, após o terramoto de 1755, encontramos diversas expressões da síntese da geometria, assumida como princípio regulador, com a adequação ao sítio e às preexistências. O plano elaborado por Eugénio dos Santos e António Carlos Andreas é aquele que melhor traduz essa síntese. É um plano com uma estrutura de vias hierarquizada e com uma estrutura de vias bem definida que se ajusta aparentemente sem esforço à topografia e às preexistências. Esta é, contudo, a última situação em que se observam claros elos de continuidade com essa tradição urbana portuguesas.

Planos subsequentes, dos séculos XIX e XX, mostram uma capacidade muito menor de o plano se articular harmoniosamente com o sítio. Os planos de Ressano Garcia para a construção da Avenida da Liberdade e das Avenidas Novas, em Lisboa, são expressão disso. Embora antigas vias de penetração na cidade sejam aceites como limites do plano e outras importantes vias sejam integradas no traçado, como a antiga estrada da circunvalação, noutros casos há uma incapacidade de entender, e muito menos de tirar partido, das características topográficas do sítio. Isso se observa, por exemplo, no local escolhido para a construção da Rotunda do Marquês de Pombal e no traçado das vias que aí convergem, ou na total desarticulação do largo do Andaluz – até então, um nó importante da cidade – com o plano.

No século XX, essa incapacidade de incorporar o sítio natural no plano torna-se mais evidente. O plano de Alvalade, embora ainda seja uma expressão do urbanismo clássico, baseia-se em referências internacionais, mais do que na cultura urbana portuguesa. Nenhuma das vias preexistentes foi tomada em consideração no novo traçado e os antigos edifícios singulares que existiam na zona foram deficientemente integradas no plano.

Os planos modernistas, a partir dos anos 1950, completaram a rotura com a cultura urbana portuguesa. Embora atentos às condições ambientais, observa-

se, contudo, um distanciamento das lógicas de estruturação do território e das preexistências construídas. Nalguns casos, a multiplicidade de vias desniveladas, túneis e viadutos evidenciam a incapacidade de relação com o sítio, da mesma forma que raramente as vias ou as estruturas existentes são integradas ou tomadas como referência para a organização das novas malhas urbanas.

Contrariamente ao que se observa no domínio da arquitectura, em que desde o século XIX existiu uma reflexão continuada sobre a arquitectura tradicional portuguesa, o mesmo não aconteceu no urbanismo. A tradição urbana portuguesa não foi investigada, antes abandonada, abraçando-se modelos internacionais com resultados questionáveis. O resultado é que a identidade do urbanismo de origem portuguesa foi se perdendo, tornando-se urgente levar a cabo uma reflexão crítica sobre o urbanismo tradicional português. Tal reflexão deve fundamentar quer a reabilitação dos tecidos urbanos históricos quer a concepção de novos espaços urbanos, renovando os laços com a nossa identidade cultural.

CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES DO URBANISMO PORTUGUÊS

O urbanismo português caracteriza-se pela permanência, ao longo do tempo, e numa grande diversidade de contextos geográficos, de um conjunto de características morfológicas e de processos de concepção e construção que definem a sua identidade. São essas características que dão aos espaços portugueses, independentemente do tempo e do local em que foram construídos, e para além das suas óbvias diferenças, o sentido de familiaridade que lhes é comum.

As cidades portuguesas são, por um lado, expressão de princípios vernaculares de organização territorial, caracterizados por uma relação muito próxima com as características físicas do sítio em que se constroem, e que resultavam habitualmente em traçados não geometrizados; por outro lado, as cidades portuguesas são também expressão da cultura urbana erudita, que habitualmente se traduziam em traçados geometrizados que se impunham ao território. O urbanismo português resultou sempre da síntese destas duas componentes: por um lado, a teoria, o plano idealizado, a geometria; por outro lado, a experiência prática e o confronto com a realidade (TEIXEIRA, 2012).

O urbanismo português teve sempre a capacidade de integrar as influências teóricas, em contínua mutação e na sua origem muitas vezes estranhas à cultura local, na sua maneira específica de pensar e de construir a cidade, fundada nas próprias raízes culturais e civilizacionais. Isso significa que em cada momento essa componente erudita, em permanente evolução, se articulava com um fundo de permanência e de estabilidade, que se traduzia numa grande capacidade de entender as características físicas do sítio, numa predisposição para se moldar a esse território, construindo-se com ele e alterando a regularidade original quando necessário.

Ao longo dos tempos, em múltiplos contextos geográficos, em Portugal e no mundo, vemos diferentes expressões dessa síntese, mas apesar desta

diversidade o urbanismo português soube construir uma identidade que se consubstancia num conjunto de invariantes que caracterizam indelevelmente essas cidades. Dessas invariantes, uma das mais importantes é precisamente o modo como os traçados urbanos resultam sempre daquele processo de síntese, através do qual um plano definido a partir de uma estrutura regular, de base geométrica, é subsequentemente adaptado ao sítio, moldando-se às suas características físicas e às preexistências construídas.

Daqui resultava que as cidades portuguesas raramente eram geometricamente regulares. Apercebemo-nos da sua lógica e da sua regularidade, mas essas eram na maior parte das vezes subvertidas, para se adaptarem ao sítio, às preexistências e às necessidades funcionais, formais e simbólicas. Contudo, essa plasticidade não significava, nem se traduzia em traçados urbanos amorfos. Pelo contrário, as cidades portuguesas eram eminentemente estruturadas e hierarquizadas. Para além disso, eram facilmente legíveis e paisagisticamente ricas.

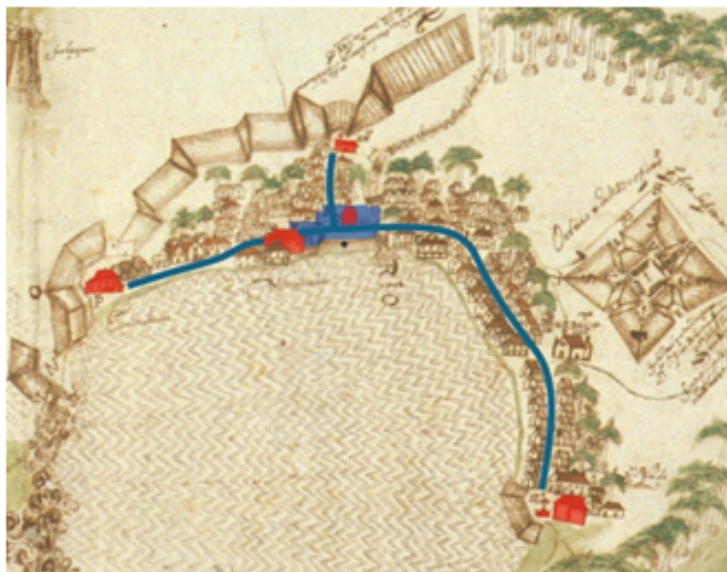
Podemos observar em múltiplas fundações urbanas, de várias épocas, quer em Portugal quer em territórios ultramarinos, as estratégias de desenho utilizadas para levar a cabo essa adaptação ao sítio. Através da construção das principais vias da cidade sobre as linhas de feito e as linhas de vale, da implantação de edifícios notáveis em pontos topograficamente dominantes, do desenvolvimento de praças nos pontos de articulação das grandes vias estruturantes, ou associadas àqueles edifícios notáveis localizados em pontos singulares, a cidade ajustava-se naturalmente à estrutura do território. As hierarquias e a estrutura fundamental da cidade reproduziam as hierarquias e a estrutura natural do sítio, tornando explícitas as relações entre sítio e plano urbano, entre linha natural e via estruturante, entre local dominante e arquitectura notável, entre ponto singular e praça. As formas de entendimento do território transformavam-se nos códigos de leitura do espaço urbano.



Figura 1. Lisboa, Portugal.

Edifícios singulares localizados em posições dominantes, ruas construídas sobre linhas de vale e ao longo da margem do rio, praças localizadas no cruzamento de

vias estruturantes.



*Figura 2. São Tomé, São Tomé.
A estrutura das cidades portuguesas marítimas.*



*Figura 3. Rio de Janeiro, Brasil.
A cidade, baseada numa estrutura regular, adaptada ao sítio e às preexistências.*



Figura. 4. Salvador da Bahia, Brasil.

A construção da principal via estruturante sobre a linha de cumeada. A localização de praças nos pontos de inflexão da linha de cumeada.

Desses processos, e das estratégias de desenho adoptadas, resultava uma cidade que não contrariava o sítio e as circunstâncias físicas em que se construía, antes, tirava partido deles e se construía com eles. Uma cidade que não se cristalizava em modelos formais rígidos, que era generosamente aberta a integrar preexistências, a adaptar-se a novas condicionantes ambientais ou novas circunstâncias funcionais ou sociais. Se tanto na arquitectura como no desenho urbano, um elemento definidor da sua qualidade é a capacidade de acomodar futuras transformações, as cidades portuguesas, evidenciando um grande pragmatismo nas soluções adoptadas, eram exemplares na sua capacidade de se adaptarem a novas necessidades urbanas.

Este modo português de construir cidades nunca foi explicitamente teorizado, mas encontramos algumas pistas no que se refere aos processos de concepção, de desenho e de construção, em escritos teóricos de Serrão Pimentel e de Manoel da Maia (PIMENTEL, 1680; MAIA, 1755). Ambos consideravam uma componente essencial do processo de urbanização o confronto com o sítio, em consequência do qual se deviam fazer todos os ajustamentos necessários ao plano, adequando-o mais eficazmente à realidade física e às preexistências construídas. Será este processo que esteve na base de inúmeros núcleos urbanos coloniais.

Mesmo quando esta adaptação ao sítio não se verificava na fase de implantação, a realidade acabava inevitavelmente por se impôr ao plano. Características físicas do território ou preexistências que não haviam sido tomadas em consideração, bem como a distância temporal entre a realização do plano e a sua efectiva concretização, mudanças de prioridades, de objectivos ou de recursos disponíveis, mudanças na estrutura de propriedade ou uma diferente cultura urbana e arquitectónica, implicavam alterações que iam sendo levadas a cabo ao longo do processo de implementação.

Essa tradição urbana portuguesa, que combinava a capacidade de construir com o sítio com uma importante componente de geometria e de regularidade, foi sendo elaborada ao longo de séculos através da intensa prática de urbanização levada a cabo em múltiplos locais por engenheiros militares que combinavam a formação teórica com os conhecimentos práticos acumulados por gerações. A experiência colonial, e a necessidade de adaptar modelos urbanos a vários contextos geográficos e materiais, moldando-os conforme as necessidades, foram determinantes nesse processo. O urbanismo português é o resultado de inúmeras experiências, processos de troca e influências recíprocas levados a cabo em Portugal, nas ilhas Atlânticas, no Brasil, África, na Índia e no Oriente.

Até o final do século XVIII, tais características são claramente legíveis nas cidades de origem portuguesa construídas pelo mundo, independentemente das sínteses específicas que lhes haviam dado origem. Nos diferentes planos pombalinos para a reconstrução da Baixa de Lisboa (OLIVEIRA, 2007) temos o privilégio de ver, como alternativas para um mesmo local, várias dessas sínteses, que iam desde planos que asseguravam uma quase total continuidade das preexistências anteriores ao terramoto, em termos quer de arquitectura quer de traçado, até um plano que se regia por rígidos princípios geométricos, descurando muitas das preexistências locais.

Uma questão que se pode colocar é se esse património de saber prático era reconhecido e acarinhado pelas elites iluministas ou se, pelo contrário, começava a ser rejeitado. Planos da segunda metade de 700 mostram-nos já uma quebra na sensibilidade que encontramos em anteriores propostas: uma menor aproximação ao território, uma menor disposição para moldar o plano, deformando-o, se necessário, para melhor se ajustar à topografia e às perspectivas paisagisticamente interessantes. Vai prevalecendo a geometria e a regularidade dos planos ortogonais, patentes na maior parte dos planos brasileiros desse período, no plano de Vila Real de Santo António ou no plano seleccionado da Baixa de Lisboa.

No século XIX, verifica-se uma ruptura nos modos tradicionais de construção da cidade, com as consequentes alterações morfológicas. Com Ressano Garcia, o urbanismo português deixa de atender ao sítio e às preexistências com a mesma atenção de anteriormente. Os modelos adoptados já não são os da cidade histórica e da cultura urbana portuguesa, mas modelos estrangeiros, aceites acriticamente, não assimilados nem articulados com a cultura portuguesa autóctone, como sempre tinha acontecido até então.

A rejeição, em múltiplos campos, dos valores tradicionais da cultura portuguesa que se verificou no início do século XIX, veio a ter expressão também no modo como as nossas cidades se passaram a construir. A luta entre facções políticas na primeira metade do século, foi também um confronto cultural entre aqueles que pretendiam assegurar a continuidade das tradições e da cultura portuguesas, e aqueles que pretendiam a modernização a partir dos ideais da Revolução Francesa e da violenta rejeição daqueles valores tradicionais.

A associação entre cultura tradicional e uma prática social e política de direita irá permanecer até hoje, com uma expressão bastante acentuada no período do Estado Novo, contagiando a prática e o discurso do urbanismo e da arquitectura. Em

termos maniqueístas, que ainda prevalecem, a aceitação de valores culturais tradicionais expressaria uma atitude de direita, enquanto ser progressista implicaria necessariamente a rejeição da cultura tradicional. A realização do Inquérito à Arquitectura Regional, em meados do século XX, veio tornar esse discurso um pouco menos linear, mas ainda pleno de ambiguidades e contradições.

A cidade mudou, no que se refere às suas exigências funcionais, de conforto e de desempenho, aos critérios estéticos, aos agentes envolvidos no seu planeamento e construção, ao próprio quadro legal existente. No entanto, essas mudanças não são maiores do que as que se verificaram entre a cidade medieval e a cidade quinhentista ou entre esta e a cidade barroca, que no entanto sempre souberam acomodar na sua diversidade de referências a continuidade da cultura urbana portuguesa.

OS PLANOS DE EUGÉNIO DOS SANTOS E ANTÓNIO CARLOS ANDREAS

Nos seis planos para a reconstrução da Baixa de Lisboa, após o terramoto de 1755, encontramos diversas expressões da síntese da geometria, assumida como princípio regulador, com a adequação ao sítio e às preexistências. As várias propostas articulam, de diferentes modos, três características do urbanismo português: a resposta atenta às características físicas e às preexistências do sítio em que se constrói, o rigor geométrico que está sempre subjacente aos traçados de estrutura urbana e as referências explícitas à tradição urbana portuguesa. Cada uma das propostas evidencia mais uma ou outra dessas características, traduzindo de forma diferente a síntese de culturas urbanas que está sempre presente no urbanismo português.

O plano elaborado por Eugénio dos Santos e António Carlos Andreas, em que, segundo cremos, este terá tido um papel determinante na sua concepção, é aquele que traduz essa síntese de uma forma mais interessante. É um plano de base ortogonal, com uma estrutura de vias hierarquizada, que se ajusta aparentemente sem esforço à topografia e às preexistências. Estas preexistências são de dois tipos. Por um lado, a memória do traçado anterior ao terramoto, presente no plano através da permanência das praças do Rossio e do Terreiro do Paço como elementos polarizadores, no traçado das ruas longitudinais articulando as colinas, na hierarquia das ruas que percorrem o plano na direcção norte-sul e no modo como estas se relacionam com as duas praças. Este apelo à memória subentende-se, mas não se expressa literalmente no novo traçado. Por outro lado, as preexistências construídas, que são fundamentalmente as igrejas de antes do terramoto que, reconstruídas nos mesmos locais e com as mesmas orientações, são integradas no plano como importantes elementos de referência, tornando-se os pontos fulcrais das perspectivas das ruas e elementos estruturantes fundamentais.

A aceitação das anteriores localizações das igrejas não constituiu um obstáculo à elaboração do plano que, pelo contrário, tira partido dessa situação. O plano consegue explorar formalmente as perspectivas oferecidas pelas igrejas, orientando ruas na sua direcção, e ao mesmo tempo inscreve o traçado numa lógica geométrica muito definida e rigorosamente hierarquizada. A relação com as encostas é feita de uma

forma cuidadosa e subtil, através da acomodação gradual, sem roturas, dos quarteirões laterais à estrutura urbana preexistente e à topografia das colinas. Este plano é o resultado de uma síntese harmoniosa das componentes vernaculares e eruditas do urbanismo português, conseguindo articular de uma forma inteligente o respeito pelas preexistências, arquitectónicas e urbanas, com uma grande regularidade, que está claramente expressa na geometria e nas hierarquias do plano.



Figura 5. Lisboa, Portugal.

Plano de reconstrução da Baixa de Lisboa de Eugénio dos Santos e António Carlos Andreas. A organização da malha urbana em função dos edifícios religiosos preexistentes.

Também no plano para a expansão de Lisboa assinado pelos mesmos Eugénio dos Santos e António Carlos Andreas, juntamente com Carlos Mardel e Elias Sebastião Poppe, é perceptível a mesma preocupação em integrar estruturas urbanas existentes na nova lógica urbana. O plano consiste num conjunto de grandes praças – de forma octogonal, quadrada ou elíptica – onde convergem grandes eixos estruturantes da cidade. Esses grandes eixos, que cruzam a cidade irradiando dessas praças, por sua vez, articulam diversas malhas urbanas ortogonais que cobrem o território da cidade.

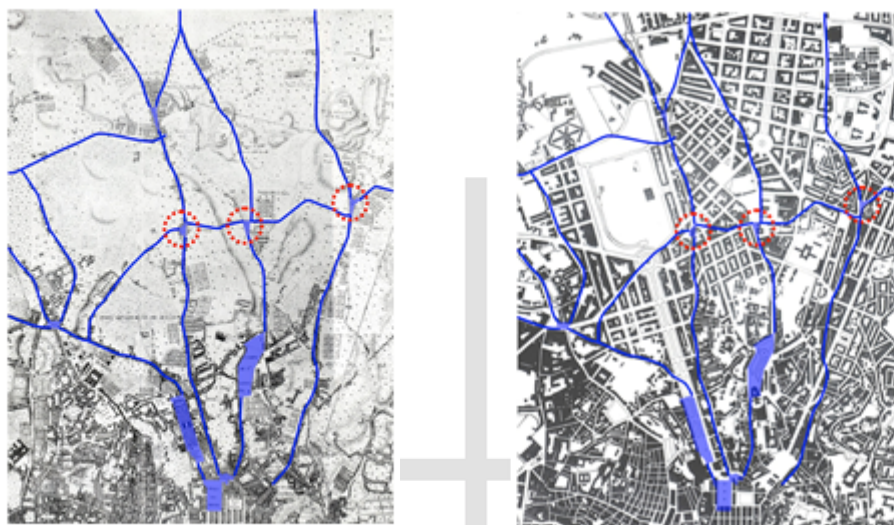
Se muitas dos antigos percursos desaparecem sob esse novo traçado, houve, contudo, o cuidado de preservar e de integrar no plano as antigas vias de penetração na cidade. Da mesma forma, enquanto as novas praças se localizam em terrenos anteriormente não construídos, os principais nós de articulação da antiga estrutura viária – como é o caso do largo do Rato, o largo do Andaluz, a Cruz do Taboado ou o campo dos Mártires da Pátria – são integrados na nova lógica urbana, nalguns casos permanecendo basicamente inalterados na sua forma, noutros casos sendo regularizados. Essas são contudo, praticamente as últimas instâncias em que se observam claros elos de continuidade com a tradição urbana portuguesa, numa simbiose bem-sucedida.

A EXPANSÃO DE LISBOA DE RESSANO GARCIA, O PLANO DE ALVALADE DE FARIA DA COSTA

Planos subsequentes, dos séculos XIX e XX evidenciam uma menor preocupação, ou uma menor capacidade, de se articular harmoniosamente com o sítio e as preexistências. Os planos de Ressano Garcia para a expansão de Lisboa nos finais do século XIX são expressão disso. Se, nalguns casos, antigas vias de penetração na cidade foram aceites, nalguns troços do seu percurso, como limites do plano, como é o caso do eixo da rua de Dona Estefânia/Estrada de Entrecampos, e outras são integradas no plano, como a antiga estrada da circunvalação, hoje avenida Duque de Ávila, outras são marginalizadas e ignorada a sua lógica urbana, como acontece com os eixos constituídos pelas ruas das Portas de Santo Antão/São José/ Santa Marta/São Sebastião da Pedreira ou pelas ruas dos Anjos/Arroios.

O mesmo acontece com a relação com o sítio, em que se observa uma incapacidade de entender, se adaptar e tirar partido das características topográficas. Isso é perceptível no local escolhido para a construção da rotunda do Marquês de Pombal, no traçado das vias que aí convergem, particularmente da avenida Fontes Pereira de Melo, construída numa situação topográfica particularmente adversa, ou na total desarticulação de antigos nós importantes na organização urbana da cidade, como o largo do Andaluz.

A referência para esses planos já não é o urbanismo português tradicional, nas suas múltiplas expressões, mas o modelo francês das intervenções Haussmanianas que Ressano Garcia teve a possibilidade de observar. Aluno do primeiro curso da Escola Politécnica de Lisboa, Ressano Garcia frequenta de 1866 a 1869 a École Impériale des Ponts et Chaussées, em Paris (SILVA, 1989). Para além da sua formação académica, Ressano Garcia é testemunha directa das profundas transformações urbanas então em curso na cidade, e que vai tentar reproduzir em Lisboa, adaptadas às realidades económicas, sociais e legais locais. É isso que se expressa na despreocupada fragmentação de malhas urbanas e de antigos percursos da cidade, ou nas preocupações formalistas com a construção da rotunda do Marquês de Pombal, em que, contrariando a topografia do terreno, se investe na simetria das ruas que nela convergem.



Figuras 6 e 7. Lisboa, Portugal.

À esquerda: Elementos estruturantes do território anteriores ao plano de expansão da cidade de Ressano Garcia. À direita: Os elementos estruturantes preexistentes e o plano de expansão da cidade de Ressano Garcia.

No século XX, essa indisponibilidade para incorporar nos planos o sítio natural e as preexistências torna-se ainda mais evidente. O plano de Alvalade dos anos 40 é expressão dessa atitude. A influência francesa, já presente em Ressano Garcia, foi, também aqui, determinante. Faria da Costa, autor do plano, concluiu o seu curso de Arquitectura em 1933, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, foi completar a sua formação em Paris, onde frequentou, até 1935, o Institut d'Urbanismo de l'Université de Paris (CAMARINHAS, 2009). Embora ainda expressão do urbanismo das ruas, das praças e dos quarteirões, que irão ser brevemente abandonados, o plano de Alvalade baseia-se fundamentalmente em referências internacionais – da cidade-jardim Americana, a Amesterdão-Sul de Berlage, e às influências francesas de Étienne De Groer – mais do que na cultura urbana portuguesa, que no entanto teria sido fácil de articular.

Na zona de expansão da cidade que antecede imediatamente a área do plano de Alvalade, entre a Alameda Afonso Henriques e a linha de comboio de cintura, incluindo a praça do Areeiro e a praça de Londres, podemos ver ainda as preocupações que houve na adaptação ao sítio e no traçado dos novos arruamentos seguindo a topografia das linhas naturais do terreno. O Instituto Superior Técnico situa-se num ponto topograficamente dominante, a praça do Areeiro situa-se noutro dominante, no final de uma linha que se inicia na Baixa e sobre a qual se implantou a avenida Almirante Reis, e o traçado da avenida Guerra Junqueiro coincide com um percurso já existente.



Figuras 8 e 9. Lisboa, Portugal.

À esquerda: Elementos estruturantes do território anteriores ao plano de Alvalade de Faria da Costa. À direita: Os elementos estruturantes preexistentes e o plano de Alvalade de Faria da Costa.

Pelo contrário, o traçado das novas ruas de Alvalade não tem as mesmas preocupações e os pontos topograficamente dominantes existentes na área do plano não têm qualquer tradução na organização urbana. Nenhuma das vias existentes foi tomada em consideração no novo traçado. A via principal que atravessava toda a área do plano, sensivelmente na direcção sul-norte, não foi considerada no novo traçado. O mesmo aconteceu com os muitos caminhos existentes. As poucas quintas que foram preservadas foram deficientemente integradas no plano. Por sua vez, os pontos topograficamente dominantes desse território não foram seleccionados para a localização de quaisquer edifícios ou situações urbanas privilegiadas.

Se nalguns casos os nós de articulação das principais vias têm ainda uma justificação do ponto de vista da estrutura natural do sítio, como é o caso do cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América, noutros casos esses nós situam-se em situações menos justificáveis sob este ponto de vista, como é o cruzamento da avenida da Igreja com a avenida de Roma. As preexistências foram largamente ignoradas e demolidas. Aquelas que sobreviveram, a quinta dos Coruchéus e a quinta dos Lagares del Rei, não foram aproveitadas como pontos fulcrais de percursos ou de perspectivas, como seria habitual nas estratégias do desenho urbano português, antes se situam anonimamente no interior de malhas urbanas. A sua inserção no plano é indiferente à lógica da organização urbana ou parece contrariar essa organização.

Noutros planos de urbanização da época de Duarte Pacheco podemos ainda aperceber a permanência da cultura urbanística portuguesa (Lobo, 1995), mas em breve, num novo ciclo político já de declínio ideológico do Estado Novo, esse urbanismo vai ser veemente rejeitado. Os planos modernistas, concebidos a partir de meados do século, completam a rotura com a cultura urbana tradicional. Embora atentos às condições ambientais, o que constituía um dos preceitos modernistas, observa-se um distanciamento das lógicas de estruturação do território e das preexistências. O espaço urbano é concebido

essencialmente em função das suas exigências funcionais ou económicas, ou de uma lógica formal de inspiração modernista. As referências dessas novas intervenções, de que os Olivais Norte ou os Olivais Sul, dos anos 1950 e 1960, são expressão, para além dos preceitos teóricos da Carta de Atenas, são os múltiplos planos de reconstrução e de expansão de cidades europeias no segundo pós-guerra que rejeitavam o vocabulário do urbanismo clássico.

A SITUAÇÃO CONTEMPORÂNEA. DEZ ESTRATÉGIAS DE DESENHO PARA RETOMAR A TRADIÇÃO URBANA PORTUGUESA

Intervenções recentes, públicas e privadas, apenas têm vindo a acentuar o negligenciar da cultura urbana portuguesa, dando origem a tecidos urbanos desagregados, construídos sem continuidade com a cidade consolidada, sem uma estrutura coerente, não definindo hierarquias, sem elementos de referência estruturantes, funcionalmente segregada e desarticulada, sem desenho dos espaços públicos.

O enquadramento é legal e também, em grande medida, responsável por essa situação, acompanhando e suportando essas transformações, ao permitir vastas extensões de terrenos urbanizáveis e ao substituir planos desenhados por conceitos abstractos e parâmetros urbanísticos como instrumentos reguladores da organização do território urbano. Nas últimas décadas, os instrumentos de planeamento de larga escala vêm substituindo, na prática, os planos detalhados destinados a definir a forma e a estrutura da cidade. Aspectos como a forma, os tempos de concretização dos instrumentos de planeamento e a conformação do espaço público são, em muitos casos, deixados ao critério do acaso ou casuisticamente resolvidos, sem articulação de uma forma coerente e desenhada, construindo a negação da cidade.

O edificado já não se relaciona com ruas ou praças. Os espaços públicos, que eram desenhados, e cenários privilegiados da vida urbana, são substituídos por um espaço contínuo ou por espaços residuais entre edificações, sem forma nem desenho. A localização de funções urbanas centrais e de edifícios singulares é frequentemente aleatória, sem relação com a estrutura urbana, e a relação entre a arquitectura e o plano urbano é deficiente. O papel desses edifícios singulares como elementos de referência do traçado urbano já não é compreendido. Em muitos casos, os novos tecidos urbanos não têm marcos de referência, nem uma estrutura, geométrica, ou outra, perceptível. As vias desniveladas, os túneis e viadutos de algumas situações apenas evidenciam a incapacidade de relação com o sítio, da mesma forma que raramente as vias ou as estruturas existentes são integradas ou tomadas como referência para a organização das novas malhas urbanas. Nesta desarticulação com as estruturas territoriais e naturais que a suportam, a cidade perde continuidade e perde legibilidade.

Se no domínio da arquitectura foi se fazendo uma reflexão sobre a arquitectura popular portuguesa, ainda que com inúmeros equívocos, posições extremadas e interpretações caricaturais, em que entra a habitual crítica a Raul Lino, a hagiografia do Inquérito à Arquitectura Tradicional, o Português Suave, o

suposto esquerdismo dos heróis do Modernismo Português, esse debate nunca aconteceu no urbanismo. A tradição urbana portuguesa não foi investigada de uma forma sistemática, foi simplesmente esquecida, abraçando-se modelos internacionais com resultados questionáveis.

É urgente levar a cabo uma reflexão crítica sobre o urbanismo tradicional português. Tal reflexão sobre os princípios que estiveram na base da estruturação das cidades tradicionais, entendidos e sistematizados, deve estar na base quer da reabilitação de tecidos urbanos históricos, de forma a não deturpar a sua lógica global, os seus elementos estruturantes, as suas hierarquias, os seus elementos de referência, quer da construção de novos espaços urbanos, renovando os laços com a nossa cultura urbana.

O objectivo não é reproduzir, copiar ou mimetizar morfologias urbanas tradicionais, mas tentar compreender os seus princípios subjacentes e reinterpretá-los à luz das condições e das necessidades de hoje. É possível hoje, tal como o foi em todos os momentos históricos, conceber um urbanismo português que esteja simultaneamente enraizado na cultura urbana tradicional e dê resposta às necessidades do tempo.

Nesse contexto, formula-se um conjunto de dez princípios que devem ser tidos em consideração na reabilitação de tecidos urbanos históricos e na concepção e no desenho da cidade contemporânea.

Continuar a cidade existente, criar uma cidade compacta

Os novos espaços urbanos devem ser desenhados e construídos em continuidade com o tecido urbano existente, sem espaços vazios ou terrenos expectantes entre eles. A cidade deve ser compacta, assegurando a densidade de população e de actividades que permitam a geração e a manutenção de uma vida urbana com diversidade de oferta e de oportunidades.

Estabelecer fronteiras legíveis

Os limites entre os espaços urbanos e não urbanos, bem como entre os diferentes bairros, devem ser facilmente reconhecíveis. As diferentes unidades de crescimento da cidade devem ser claramente legíveis, e os conceitos de limite e de porta traduzidos formalmente.

Compreender o sítio, desenhar com o sítio

Os novos tecidos urbanos devem ser desenhados tendo em consideração, e adaptando-se, as características físicas e ambientais dos sítios em que são construídos, bem como a preexistências construídas. As principais vias devem sobrepor-se às linhas naturais do terreno e esses eixos estruturantes devem articular-se em pontos fulcrais, de acordo com a topografia.

Seleccionar locais privilegiados para a localização de funções e edifícios singulares

Os sítios mais importantes, em termos da topografia ou da lógica geométrica subjacente ao plano, devem ser reservados para a localização de edifícios e de funções urbanas excepcionais, e para o desenvolvimento de espaços urbanos singulares a eles associados. Estes edifícios e estes espaços urbanos devem constituir marcos na organização e na referência urbana.

Definir uma estrutura de suporte ao crescimento urbano

O crescimento e a organização da cidade devem ser suportados por uma estrutura geometrizada – uma estrutura de natureza conceptual ou traduzida materialmente – que seja claramente perceptível, na sua lógica e nas suas hierarquias, e que organize o território urbano. Essa estrutura geometrizada deverá tornar-se o suporte de todas as intervenções urbanas e arquitectónicas a realizar.

Definir elementos estruturantes, hierarquizar a cidade

A hierarquia dos espaços urbanos da cidade é fundamental para a definição da qualidade desses espaços. No plano urbano devem ser claramente legíveis os seus principais elementos estruturantes – derivados da topografia ou da estrutura geométrica que lhe está subjacente – bem como as hierarquias funcionais, dos sistemas de percursos e dos nós de articulação da malha urbana. As hierarquias formais e simbólicas devem consolidar as hierarquias funcionais da cidade.

Recuperar a relação entre os espaços construídos e a rua

As relações entre os espaços construídos e as vias de circulação, e entre os espaços públicos, semipúblicos e privados devem ser restabelecidas. Deverá ser possível representar a cidade através de qualquer dos seus diferentes componentes, evidenciando a articulação íntima dos vários sistemas que compõem a cidade.

Reinventar as escalas intermédias da cidade

As escalas intermédias entre o edifício e a cidade devem ser reformuladas. Na cidade histórica, tais escalas intermédias são representadas pela agregação de edifícios em quarteirões, em ruas, em unidades de vizinhança. Tal contribui para um maior sentido de pertença e organiza a cidade em unidades distintas, com afinidades morfológicas.

Desenhar os espaços públicos

Os espaços públicos, mais do que os edifícios, definem o carácter de uma cidade. Os espaços urbanos devem ser desenhados, reconhecíveis morfologicamente, terem funções associadas. Os espaços públicos não podem ser meros espaços intersticiais entre edifícios. As praças devem readquirir o seu papel como principais elementos ordenadores dos espaços urbanos, localizadas em pontos fulcrais, articulando as principais vias e as distintas unidades urbanas, e como locais de implantação das principais funções urbanas e de edifícios singulares.

Restabelecer a relação entre a arquitectura e o plano urbano.

A relação entre o urbanismo e a arquitectura deve ser restabelecida, quer adoptando o vocabulário clássico, definindo hierarquias, eixos, perspectivas, pontos fulcrais, alinhamentos, quer reinventando-o, formulando um novo léxico e novas estratégias de desenho. As hierarquias de edifícios e de espaços urbanos devem reforçar-se mutuamente.

IDENTIDADE, TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

Identidade, tradição e continuidade não significam estagnação. Pelo contrário, a contínua adaptação a novas situações, implicando um processo activo de permanente renovação e inovação, é uma condição para a permanência da tradição e da identidade cultural expressa nos espaços urbanos. Mudança é a condição necessária da tradição, através da qual ela pode permanecer viva e continuar a fazer sentido para o mundo contemporâneo.

A reflexão sobre o urbanismo português tem que se situar nesses parâmetros. Só através de um exercício permanente de reinterpretação das nossas raízes culturais, em que a inovação se apoia na tradição constantemente renovada, é possível assegurar uma continuidade de cultura que responda às realidades do nosso tempo e resista à massificação da civilização global.

REFERÊNCIAS

- CAMARINHAS, C. L. T. F. *L'urbanisme de Lisbonne*. Eléments de théorie urbaine appliquée, These de Doctorat, Université de Paris IV – Sorbonne, 2009.
- LOBO, M. S. *Planos de urbanização*. A época de Duarte Pacheco. Porto: FAUP Publicações, 1995.
- MAIA, M. "1ª dissertação sobre a renovação da cidade de Lisboa por Manoel da Maya, Engenh.º mor do Rno", in Ayres, C. (1910) *Manuel da Maya e os engenheiros militares portugueses no terramoto de 1755*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1755.

OLIVEIRA, M .L. M. F. *Eugénio dos Santos e Carvalho. Arquitecto e engenheiro militar (1711-1760): Cultura e prática de arquitectura, Tese de Doutoramento (Doutorado em Arquitectura) – Universidade Nova Lisboa-FCSHUNL.* Lisboa: 2007.

PIMENTEL, L. S. *Methodo lusitanico de desenhar as fortificaçoens das praças regulares & irregulares, fortes de campanha e outras obras pertencentes a architectura militar.* Lisboa: Impressão de António Craesbeeck, 1680.

SILVA, R. H. Lisboa de Frederico Ressano Garcia, 1847-1909. In: Silva, R.H. (dir.) *Lisboa de Frederico Ressano Garcia, 1847-1909.* Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1989.

TEIXEIRA, M. *A forma da cidade de origem portuguesa .* São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Reverberação Política e Educativa para Cidade Saudável

Political and Educatinal Reverbaration for a Health City

Reverberación Política y Educativa para Ciudad Saludable

A pesquisa foi desenvolvida como parte da conclusão dos estudos do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura Tecnologia e Cidade, na disciplina de Tópicos, AQ105-Planejamento Urbano como Promotor da Cidade Saudável da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo – FEC, da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, em 2016.

Ana Maria Girotti Sperandio, PhD em Saúde Pública pela Universidade de São Paulo, Pós-Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, Universidade Estadual de Campinas – Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo (FEC- Unicamp), amgspera@fec.unicamp.br, amgspera@uol.com.br, Campinas, Brasil.

Adriana Aparecida Carneiro Rosa, Mestre em Engenharia Civil pela Universidade Estadual de Campinas – Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo (FEC-Unicamp), Estudante Especial da Pós Graduação da Universidade Estadual de Campinas – Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo (FEC-Unicamp), dricarneiro@hotmail.com, Campinas, Brasil.

Betânia Gonçalves de Carvalho, Arquiteta, Mestre em Engenharia de Infraestrutura Aeronáutica pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica, Estudante Especial da Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas – Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo (FEC-Unicamp), betaniagc@gmail.com, Campinas, Brasil.

Resumo

A humanização do espaço público e a proposta da volta da escala humana para o urbanismo traz a construção de espaços políticos mais democráticos por meio da participação comunitária, implicando em um conjunto de fatores em benefício do progresso para uma sociedade mais equilibrada, com maior qualidade de vida e bem-estar, que visa o planejamento de uma cidade saudável. A partir desse propósito, o presente artigo tem como finalidade identificar valores e princípios da cidade saudável e discutir resultados da pesquisa de campo realizada na horta Comunitária da Escola Municipal Maria Augusta Canto Camargo Bilia, em Santa Bárbara d'Oeste, no interior do estado de São Paulo, Brasil. Traz, como objeto de estudo, a busca por estratégias políticas em benefício da saúde, da educação e da justiça social, por meio da inter-relação entre horta e comunidade escolar para o Planejamento Urbano Saudável na escala humana. Identifica também, as estratégias propostas pelos cuidadores, gestores e moradores locais sobre a importância da troca de experiências e da participação dos alunos na conscientização do cuidado e no consumo dos produtos de uma horta urbana comunitária. A metodologia usada nesse trabalho foi a construção de dois instrumentos de pesquisa, roteiro para "Diálogo Observacional" e questionário readaptado do WHOQOL-100, baseados na visita à escola, por meio de pesquisa que utiliza a técnica da entrevista e outros procedimentos articulados entre si como o registro de narrativas da experiência humana. O presente trabalho trouxe, como conclusão, a importância das ações que valorizam o empoderamento e o desenvolvimento da autonomia e da governança essenciais para a construção de possíveis indicadores da cidade saudável.

Palavras-chave: Planejamento Urbano Saudável; Hortas Medicinais; Educação Ambiental; Cidade Saudável.

Abstract

The humanization of public space and the return of human scale proposal for the urban planning brings the construction of more democratic political spaces through community participation, implying a set of factors in favor of progress towards a more balanced society with a higher quality of life and well-being that aims at planning a healthy city. The purpose of this article is to identify healthy city values and principles and discuss the results of field research carried out in the community Garden of Maria Augusta Canto Camargo Bilia Municipal School in Santa Barbara d'Oeste, located in the interior of São Paulo's state, Brazil. The study of the search for political strategies in favor of the benefit of health, education and social justice, through the interrelationship between the Garden and the school community for health urban planning on the human scale, identifying the strategies proposed by caregivers, managers and local residents about the importance of the Exchange experiences and the participation of students in the awareness of the care and consumption of an urban community Garden products. The methodology used in this work was the construction of two research tools, a script for "Observational Dialogue" and a WHOQOL-100 readjustment questionnaire, based on the school visit, through research that uses the interview technique and other procedures articulated among themselves as the record of human experience narratives. The presente study brought as a conclusion, the importance of actions that improve the empowerment and the development of the autonomy and the governance essential for the construction of possible indicators of healthy city.

Keywords: Healthy Urban Planning; Medicinal Gardens; Environmental Education; Healthy City.

Resumen

La humanización del espacio público y la propusera de volver a la escala humana de urbanismo trae la construcción de espacios políticos más democráticos a través de la participación comunitaria, lo que implica una serie de factores a favor del progreso a una sociedad más equilibrada con una mayor calidad de vida y bienestar dirigido a la planificación de una ciudad saludable. A través de esta forma, el presente artículo tiene como objetivo identificar valores y principios de la ciudad saludable y discutir los resultados de las investigaciones de campo llevadas a cabo en la huerta de la comunidad de la Escuela María Augusta Camargo Bilia en Santa Bárbara d'Oeste, en el estado de Sao Paulo, Brasil, trayendo como objeto de estudio la búsqueda de estrategias políticas para beneficio de la salud, la educación y la justicia social a través de la interrelación entre la huerta y la comunidad escolar para la planificación urbana saludable en una escala humana, la identificación de las estrategias propuestas por los cuidadores, los gerentes y los residentes locales de la importancia del intercambio de experiencias y la participación de los estudiantes en el conciencia del cuidado y uso de los productos de una huerta urbano comunidad. La metodología utilizada en este trabajo fue la construcción de dos instrumentos de investigación, roteiro "diálogo observacional" y cuestionario readaptado del WHOQOL-100 en base a la visita a la escuela, a través de la investigación que utiliza la técnica de la entrevista y otros procedimientos articulados entre si cómo registrar narrativas de la experiencia humana. En este estudio se llevó a la conclusión de la importancia de las acciones que valoran la potenciación y el desarrollo de la autonomía y gobernanza esencial para la construcción de posibles indicadores de la ciudad saludable.

Palabras Clave: Planificación Urbana Saludable; Huertas Medicinales; Educación Ambiental; Ciudad Saludable.

INTRODUÇÃO

Novos conceitos de Cidades Saudáveis e Planejamento Urbano Saudável vêm crescendo ao longo dos últimos anos devido a aglomeração das pessoas nos centros urbanos e o esvaziamento das áreas rurais, contribuindo assim, para o aumento da poluição, do aquecimento global e da ocupação desordenada dos espaços vazios públicos ou privados. A nova cidade, criada para pessoas, para o convívio ao nível dos olhos e para a qualidade de vida retoma o desenho urbano para a escala humana. Segundo Gehl (2015), a interação entre saúde e urbanismo, tendo em vista o bom espaço público como uma valiosa contribuição à política de saúde, na qual as pessoas trabalham com o propósito de mudanças na qualidade de vida, faz com que ocorra o aumento de ações políticas saudáveis. Seguindo essas mesmas ideias de qualidade de vida, Fajersztajn et al. (2016) afirmam que a reutilização de áreas degradadas e sem uso para o benefício do bem-estar da população, como hortas urbanas, evidenciam essa relação e demonstram uma nova era conhecida como desenvolvimento urbano sustentável. O desafio de moldar cidades que promovam a saúde de seus moradores é complexo e

requer esforço multidisciplinar para além das competências atuais atribuídas ao setor de saúde no Brasil.

A humanização do espaço público e a proposta da volta da escala humana para o urbanismo traz a construção de espaços políticos mais democráticos por meio da conscientização da participação comunitária, implicando um conjunto de fatores em benefício do progresso para uma sociedade mais equilibrada, tendo em vista o processo de construção da cidade saudável. Segundo Sperandio (2010), só se pode garantir a qualidade de vida da urbe e ampliar seu bem-estar com estratégias de transformação e práticas que identificam aspirações, satisfazem necessidades e modificam favoravelmente o meio ambiente. A educação ambiental é uma prática necessária para fortalecer as relações homem-ambiente. Conforme Ruscheinsky (2002), tudo indica que é indispensável deixar de lado a agricultura convencional e caminhar em direção de uma agricultura mais autossustentável e menos agressiva à natureza. A agricultura ecológica apresenta-se como um espaço em construção que pode trazer amplos benefícios para quem produz, para quem consome e para o conjunto do meio ambiente. Nesse sentido, a Educação Ambiental passa a ter uma relevante importância para o indivíduo, em que a escola é a principal instituição capaz de colaborar com as tomadas de decisões sobre os problemas da sociedade, transmitindo às crianças e aos jovens informações, auxiliando nas pesquisas, formando uma comunidade responsável pelo meio social e buscando restabelecer a harmonia entre o ser humano e o ambiente.

A Portaria 2.446 sobre a Política Nacional de Promoção da Saúde (PNaPS), de 11 de novembro de 2014, do Ministério da Saúde, considera relevante que se desenvolva projetos na cidade que contemplem principalmente as premissas, apontadas como equidade; desenvolvimento sustentável; ambientes e territórios saudáveis; vida no trabalho; cultura da paz e o desenvolvimento humano (BRASIL, 2014).

A forma de utilização do espaço para o desenvolvimento de práticas que contribuam para qualidade de vida da comunidade escolar, sobretudo das famílias envolvidas no projeto de horta na escola, propõe valores e princípios da PNaPS, corroborando e convergindo em vários aspectos com o Estatuto da Cidade (BRASIL, 2001).

Agricultura como diferencial para o planejamento urbano e a paisagem urbana / *Agriculture as a differential for urban planning and urban landscape*

Segundo Lahm, a agricultura é tão antiga quanto nossas cidades, mas perdeu seu papel no século XIX, principalmente por causa dos novos meios de transporte e conservação dos alimentos relacionados à expansão industrial. Durante muito tempo, pensou-se que a agricultura estava relacionada somente ao meio rural, vastos campos para grandes plantações e pecuária, mas, atualmente, esse conceito vem se modificando e a agricultura vem alcançando espaço também nas cidades.

Baseado nesse novo conceito, a agricultura urbana surge como uma alternativa de uso da terra para a integração de múltiplas funções em áreas densamente povoadas, tornando-se, segundo Lovell (2010), um novo desafio para os planejadores urbanos e paisagistas no desenvolvimento e na transformação das cidades, integrando e apoiando as fazendas comunitárias, hortas, telhados jardim, paisagismo comestível, florestas urbanas e outros recursos produtivos do ambiente urbano.

Os campos em que a agricultura urbana atua são realmente amplos, transdisciplinares e complexos, sendo assim, para compreender a agricultura urbana são necessárias interações em diferentes áreas do conhecimento, nos âmbitos sociais, econômicos, culturais e políticos, a partir de uma leitura interdisciplinar. Lovell (2010) menciona que essa agricultura deve ser avaliada com base em uma estrutura de multifuncionalidade paisagística, a qual os serviços ou benefícios podem ser fornecidos pelos usos de terras agrícolas. Além das funções de produção, a agricultura urbana oferece funções diversificadas, ecológicas (por exemplo, biodiversidade, ciclagem de nutrientes e controle de microclima) e funções culturais (por exemplo, recreação, patrimônio cultural e qualidade visual) que beneficiam a comunidade e sociedade como um todo.

As hortas domésticas, hortas em centros de saúde, hortas comunitárias ou coletivas, arborização de frutíferas nas cidades, parques hortícolas, hortas de apartamentos, compostagem, roças e chácaras, engenhos de farinha, cachaça e açúcar, agricultura tradicional, dinâmicas de abastecimento de circuitos curtos, bancos de sementes, hortas em marginais de rodovias e calçadas, enfim, entre outras, são tipologias de agricultura urbana, as quais, com suas finalidades e objetivos, podem compor a agricultura e a paisagem urbana. (ABREU, 2006). Os alimentos produzidos na cidade são geralmente destinados para autoconsumo, abastecimento de restaurantes populares, cozinhas comunitárias e venda de excedentes no mercado local, resultando em inclusão social, melhoria da alimentação, nutrição e geração de renda (CEPAGRO, 2008).

É fundamental promover ações sustentáveis em que, no contexto do desenvolvimento urbano, seja adotada uma estratégia que aperfeiçoe infraestruturas, minimize deslocamentos e promova as relações sociais e a constituição de sinergias. A viabilidade desses fatores é bastante rentável e promotora de um eficaz desenvolvimento sustentável, também em sua vertente econômica (LAHM, 2016). Portanto, a sustentabilidade tornou-se um quadro importante para o planejamento urbano, para a promoção da agricultura urbana e para os sistemas alimentares locais. A maioria das atividades de agricultura urbana foi estabelecida por meio de esforços de base que inspiram mudanças em uma escala maior (abordagem ascendente), mas agora temos evidências suficientes de benefícios da agricultura urbana que este uso da terra pode ser incorporado no planejamento e nas políticas em diferentes níveis. Os esforços de baixo custo podem funcionar melhor para melhorar a coordenação das atividades da agricultura urbana e maximizar os benefícios multifuncionais de uma cidade (LOVELL, 2010).

Ao incluir as funções ecológicas e culturais que a agricultura urbana oferece, ela passa a ser uma alternativa viável no planejamento das cidades e a competir

com outros usos da terra, além dos benefícios diretos dos alimentos produzidos. Portanto, novas estratégias e políticas relacionadas são necessárias para apoiar a agricultura urbana, como exigir que uma certa proporção de espaços públicos verdes seja designada como jardins comunitários, de modo que qualquer pessoa comprometida com a produção de própria comida poderia ter acesso a uma parcela de terra para fazer isso.

As hortas urbanas comunitárias, pela sua importância, assentem inúmeras funções que podem desempenhar, pois, além da função pedagógica, do resgate às origens por meio do (re)contato com a terra, de serem um veículo de integração social, de terem potencial para combater a fome, especialmente entre a população de baixa renda, e de equilibrar o orçamento familiar, funcionam também como uma estratégia de recuperação ambiental especialmente de terrenos ociosos, que muitas vezes apenas acumulam mato e lixo, portanto, devem ser consideradas no Plano Diretor Municipal para que a atividade seja regulamentada (PINTO, 2007).

Os espaços verdes urbanos também contribuem para regularizar situações ambientais, mediante as suas capacidades de termo da regularização, controle da umidade, controle das radiações solares, controle da nebulosidade, purificação da atmosfera, absorção de dióxido de carbono e aumento do teor em oxigênio, proteção contra o vento, chuva e granizo, contra erosão, ruído e proteção em relação à circulação viária (LAHM, 2016).

Embora existam diversas experiências de agricultura urbana no Brasil e no mundo, comprovando todos os benefícios anteriormente citados, existe ainda uma série de limitações a ser superada. Frequentemente, a agricultura urbana não é reconhecida pelas políticas agrícolas e não é contemplada no planejamento urbano, o que a torna “invisível” ao poder público e consequentemente não comparece no Plano Diretor Municipal. Isso faz com que a agricultura urbana aconteça informalmente e, assim, que os produtores e colaboradores não tenham direito a nenhum apoio institucional, assistência técnica, créditos e outros serviços necessários para a manutenção e o planejamento desses espaços tão relevantes e transformadores da paisagem e da sociedade urbana (VALDIONES, 2013).

Este artigo, tem a intenção de levar aos planejadores urbanistas e gestores o debate das práticas populares de hortas urbanas, que em diversos casos se mantêm anônimas, mas que estão acontecendo aos poucos. Segundo Coutinho, em 2010, e Lahm, em 2016, intenção é dar ênfase a essas atividades transformadoras, fortalecendo práticas fundamentais para a manutenção da vida nas cidades, atraindo assim o interesse não somente da população a ser beneficiada, mas também, e principalmente, dos gestores e técnicos que devem discutir, planejar e projetar a cidade de forma participativa.

OBJETIVO / OBJECTIVE

Identificar quais são os valores e princípios para a implantação de uma horta medicinal, considerando a perspectiva de planejamento urbano e cidade saudável.

METODOLOGIA / METHODOLOGY

O estudo envolve abordagem qualitativa por meio de um referencial teórico e abordagem quantitativa com a participação de gestores, cuidadores e alunos envolvidos no projeto, cuja proposta é necessária, de forma que se multiplique para capilarizar as implementações sob a perspectiva do planejamento urbano como promotor da cidade saudável.

Com o propósito e o objetivo de criar um espaço de saúde, aprendizagem e vivência com plantas, a Escola Municipal do Ensino Fundamental e Educação Infantil (EMEFI) “Prof.^a Maria Augusta Canto Camargo Bilia”, no Parque Planalto, Santa Bárbara d'Oeste, interior do estado de São Paulo, inaugurou, em 2016, o Horto de Plantas Medicinais, Aromáticas e Condimentares “Dr^a Nair Sizuka Nobuyasu Guimarães”. O horto é fruto dos Projetos “Horta e Jardim Medicinal: Espaços Saudáveis na Escola” e “Escola de Plantas Medicinais”, que envolveu diversos voluntários e parceiros, capacitações e troca de saberes ao longo de três anos. O novo espaço é voltado aos alunos, familiares, funcionários e comunidade escolar. O projeto realizado pela Prefeitura de Santa Bárbara d'Oeste e a Escola contou com o apoio da Secretaria de Educação, por meio do Núcleo de Educação Ambiental (NEA) “Fioravante Luiz Angolini”, Secretaria de Meio Ambiente, Secretaria de Saúde, Viveiro Municipal, Rede de Municípios Potencialmente Saudáveis (RMPS), Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz/Universidade de São Paulo (Esalq/USP), Departamento de Água e Esgoto (DAE), entre outros (MUNICÍPIO de Santa Bárbara D'Oeste, 2016).

A Figura 1 representa a referente escola, parte integrante desta pesquisa, situada às margens da Av. da Amizade. Do lado oposto, aos fundos da edificação, está a implantação da horta medicinal comunitária, a qual traz como objeto de estudo a busca por estratégias políticas em benefício da saúde, da educação e da justiça social, como forma de reverberação política e educativa por meio da inter-relação entre horta e comunidade escolar, considerando o planejamento urbano saudável na escala humana.

As atividades desenvolvidas na escola referentes à horta medicinal, desde o plantio, os cuidados culturais, a irrigação até as colheitas, são realizadas pelo cuidador da horta e sob orientação da médica sanitária, que é uma liderança na comunidade, coordenadora do projeto, envolvendo os alunos com o auxílio de professores. A metodologia utilizada nesta pesquisa compreendeu na adequação de dois instrumentos: roteiro para o “Diálogo Observacional” e questionário readaptado WHOQOL-100 (FLECK, 1999).



Figura 1 / Figure 1: Implantação da Horta Medicinal da Escola Municipal (EMEFEI) Profª Maria Augusta C. C. Bilia.

Fonte / Source: Google Earth, 2016.

Uma das metodologias de apoio utilizadas neste estudo foi a pesquisa-ação, que é explicada por Thiollent, (2009): “A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo”. Para Barbier (2002), pesquisa-ação é entendida como um processo simples: “O processo, o mais simples possível, desenrola-se frequentemente num tempo relativamente curto, e os membros do grupo envolvido tornam-se íntimos colaboradores. A pesquisa-ação utiliza os instrumentos tradicionais da pesquisa em Ciências Sociais, mas adota ou inventa outros” (BARBIER, 2002).

O “Diálogo Observacional” foi elaborado por meio do referido roteiro, cujas perguntas contemplavam princípios e valores abordados na Portaria 2.446, sobre a Política Nacional de Promoção da Saúde (PNaPS), de 11 de novembro de 2014, do Ministério da Saúde, e no Estatuto da Cidade: Lei 10.257/2000. Para a execução de uma análise precisa, sobre a influência que a horta tem ou não sobre os alunos, possibilitando o delineamento da reverberação entre escola e bairro, o trabalho focou em questões como a solidariedade, o respeito, a felicidade, a reverberação e o valor do trabalho na horta e do trabalho em equipe. O instrumento foi aplicado em alunos dos diferentes períodos durante a visita dos pesquisadores na Escola Municipal Maria Augusta Canto Camargo Bilia. O critério de participação foi quem estava na escola no momento da visita, bem como já possuía o termo de consentimento assinado pelo responsável. Na aplicação desse instrumento, os pesquisadores conversaram com os alunos da escola, de faixa etária entre 3 e 12 anos.

Como caráter de pré-teste, foi adicionada às entrevistas um instrumento baseado nas mesmas compostas de questões de múltipla escolha e questões abertas, feitas pelos pesquisadores. As questões foram elaboradas usando como referência a entrevista realizada na cidade de Conchal, SP, em 2015, readaptadas

e inspiradas no processo de avaliação de qualidade de vida WHOQOL-100, (FLECK, 1999), da Organização Mundial de Saúde (OMS). Assim, foi possível coletar informações que explicitassem a interferência da horta na vida dos respectivos funcionários da escola. Dentre o total de funcionários, 12 deles participaram da pesquisa, considerando que houve uma ressalva entre os participantes, onde alguns deles não participaram do trabalho na horta, observando suas atitudes e realizando a série fotográfica do ambiente no momento das entrevistas.

RESULTADOS / RESULTS

Os resultados serão apresentados em etapas distintas, de acordo com as percepções identificadas, considerando a Portaria 2.446 sobre a Política Nacional de Promoção da Saúde (PNaPS) e o Estatuto da Cidade: Lei 10.257/2000, no que tange o desenvolvimento da cidade saudável, com a intenção de demonstrar a importância da valorização do conceito de escala humana, por meio das experiências realizadas nos canteiros medicinais, a partir de uma abordagem educativa.

O projeto foi implantado em um vazio urbano adjacente à escola com o propósito de reverberar o espaço em que alunos (Figura 2), profissionais e comunidade façam uso da área, dos produtos medicinais, das trocas de informações e do aprendizado, da cooperação e participação social.



*Figura 2 / Figure 2: Plantio das mudas pelas crianças e incentivo nas tarefas e cuidados.
Fonte / Source: Acervo pessoal, 2016.*

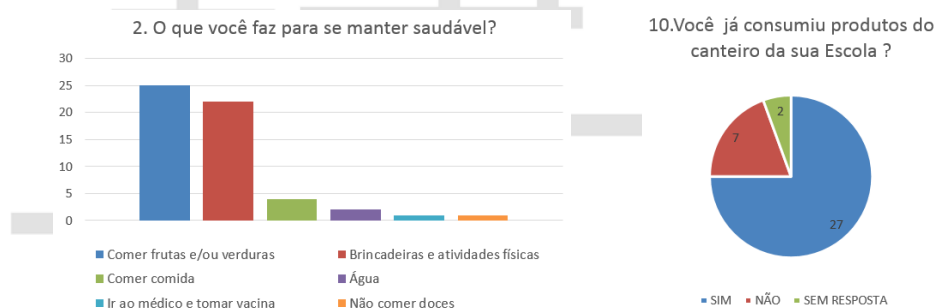
Para identificar os valores e princípios, tomou-se como finalidade apresentar, discutir e propor resultados da pesquisa de campo realizada em uma escola pública do Brasil, identificando os possíveis benefícios da implantação de uma horta comunitária para o aumento da qualidade de vida, bem-estar da educação e da cooperação e trabalho em equipe das pessoas envolvidas, a fim de ressaltar a importância da troca de experiências por meio da reverberação e disseminação da saúde como produto de vida diária, sobretudo a participação

dos alunos na conscientização do cuidado e consumo dos produtos mais saudáveis de uma horta urbana.

Na aplicação da entrevista do “Diálogo Observacional” foram selecionados 15 alunos do período matutino e 21 alunos do período vespertino, sorteados pela chamada e com a autorização dos pais, de modo a obter uma amostra representativa de 10% do número total de alunos. O outro instrumento utilizado foi o questionário readaptado WHOQOL-100, (FLECK, 1999), no qual as pessoas envolvidas foram a Diretora, a Coordenadora, seis Professoras, a Secretária, a Cozinheira e duas Funcionárias, perfazendo um total de 12 entrevistas realizadas pela equipe de pesquisadores.

Percepção sobre Educação Ambiental e Alimentação Saudável / Perception on Environmental Education and Healthy consumption

Magalhães (2003), em seu trabalho, *A horta como estratégia de educação alimentar em creche* (2013), afirma que o conhecimento e a ação participativa na produção e no consumo, principalmente de hortaliças - fonte de vitaminas, sais minerais e fibras - despertam nos alunos mudanças em seu comportamento alimentar, atingindo toda a família (TURANO, 1990). Essa relação direta com os alimentos também contribui para que o comportamento alimentar das crianças seja voltado para produtos mais naturais e saudáveis, oferecendo um contraponto à ostensiva propaganda de produtos industrializados. Essa afirmação é corroborada no presente estudo mostrando que os alunos que já frequentam a horta na escola têm um maior conhecimento sobre educação ambiental e alimentação saudável do que os alunos novos que ainda não tiveram a oportunidade de trabalhar com a horta (Gráfico 1 e Gráfico 2). Conforme Gráfico 1, 25 crianças, o que corresponde a 37% das respostas, disseram que comer frutas e verduras é o que as mantém saudáveis. Em seguida, tiveram 22 respostas (31%) para brincadeiras e atividades físicas e finalmente, tiveram 21 respostas diferentes, como ir à piscina, amigos, presentes, shopping, computador e videogame, natureza, abraço dos irmãos e sair com os pais (32%). É importante ressaltar que as crianças deram mais que uma resposta. O gráfico 2 mostra que as crianças que convivem e participam do canteiro, provam e consomem os produtos da horta, o que corrobora o aumento da alimentação saudável para crianças que têm acesso às plantas.



À esquerda: Gráfico 1 / Graphic 1: Distribuição das respostas dos alunos da EMEFEI referente à questão 2. À direita: Gráfico 2 / Graphic 2: Distribuição das respostas dos alunos da EMEFEI referente à questão 10. Fonte / Source: Elaboração Própria, 2016.

O Gráfico 3 novamente mostra a percepção dos pesquisadores sobre o conhecimento do aluno em relação à alimentação saudável e à educação ambiental. Ao serem questionados sobre o que o canteiro comunitário representa para o estudante, a maioria (15 alunos) respondeu saúde, 5 alunos responderam que é bonito, 5 que é bom para cuidar e plantar, 5, que tem bastante verduras e temperos, dois, que o canteiro é gostoso e 5 deram respostas não relacionadas à saúde, e apenas 1 aluno respondeu que não significa nada.

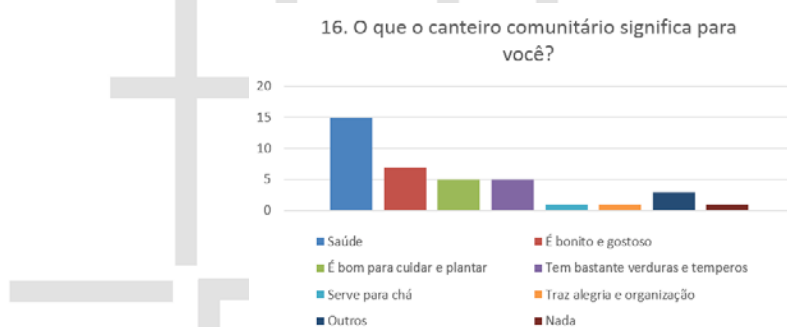
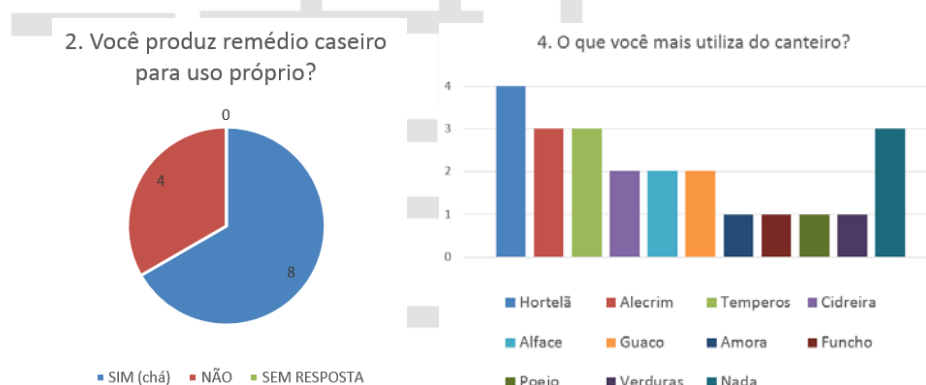


Gráfico 3 / Graphic 3: Distribuição das respostas dos alunos da EMEFEI referente à questão 16. Fonte / Source: Elaboração própria, 2016.

Os pesquisadores obtiveram também, na entrevista, a percepção sobre alimentação saudável com as funcionárias da escola, e os Gráficos 4 e 5 apresentam o resultado de que a maioria consome e produz medicamentos, como chás, dos produtos do canteiro da escola.



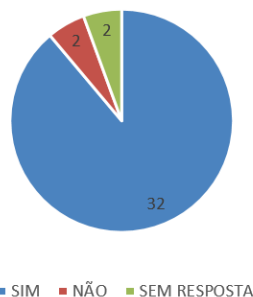
À Esquerda: Gráfico 4 / Graphic 4: Distribuição das respostas das funcionárias da EMEFEI referente à questão 2. À Direita: Gráfico 5 / Graphic 5: Distribuição das respostas das funcionárias da EMEFEI referente à questão 4. Fonte / Source: Elaboração Própria, 2016.

Percepção sobre Empoderamento do Espaço Público e Participação Comunitária / *Perception on Public Space Empowerment and Community Participation*

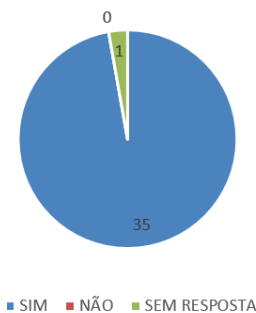
O *empowerment* ou empoderamento, como é traduzido no Brasil, é um termo que vem sendo utilizado há pouco tempo e já entrou para o vocabulário das políticas públicas, dos analistas e dos pesquisadores da atualidade, como dar poder à comunidade, por meio de uma ação social coletiva, para incentivar a participação e a socialização do poder entre os cidadãos. Segundo Gohn (2004), o empoderamento da comunidade trata de processos que tenham a capacidade de gerar desenvolvimento autossustentável, com a mediação de novos educadores sociais, atores fundamentais na organização e o desenvolvimento dos projetos. O novo processo tem ocorrido, predominantemente, sem articulações políticas mais amplas, principalmente com partidos políticos e sindicatos. O significado da categoria *empowerment* pode referir-se ao processo de mobilizações e práticas destinadas a promover e impulsionar grupos e comunidades no sentido de seu crescimento, autonomia, melhora gradual e progressiva de suas vidas por meio de ações destinadas a promover simplesmente a pura integração dos excluídos, carentes e demandantes de bens elementares à sobrevivência.

Referente à percepção sobre o empoderamento e baseado na metodologia da história oral, o presente estudo mostrou que os alunos demonstraram grande interesse em cuidar, plantar, manusear e experimentar os alimentos que foram cultivados no canteiro. A horta passou a ser uma extensão das próprias residências, na qual o aluno cuida e leva para casa o que plantou, além de ter o contato e aprendizado sobre animais, como minhocas e insetos, como abelhas. Isso é representado nas questões sobre o que elas gostam do canteiro e se elas participam do canteiro, mostrando que a maioria conhece, gosta e participa das atividades no canteiro, conforme mostram os Gráficos 6, 7, 8 e 9.

7. Você conhece o canteiro comunitário da sua Escola?

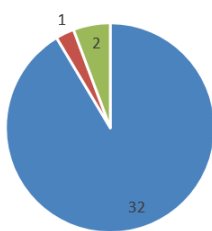


8. Você gosta do canteiro comunitário da sua Escola ?



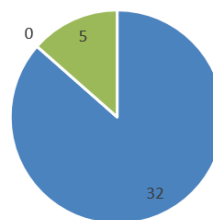
À Esquerda: Gráfico 6 / Graphic 6: Distribuição das respostas dos alunos da EMEFEI referente à questão 7. À Direita: Gráfico 7 / Graphic 7: Distribuição das respostas dos alunos da EMEFEI referente à questão 8.

9. Você participa do canteiro comunitário ?



■ SIM ■ NÃO ■ SEM RESPOSTA

11. Você acha que os produtos do canteiro são de boa qualidade ?



■ SIM ■ NÃO ■ SEM RESPOSTA

À Esquerda: Gráfico 8 / Graphic 8: Distribuição das respostas dos alunos da EMEFEI referente à questão 9. À Direita: Gráfico 9 / Graphic 9: Distribuição das respostas dos alunos da EMEFEI referente à questão 11. Fonte / Source: Elaboração Própria, 2016.

As funcionárias da escola também apresentaram bons resultados nos questionários sobre qualidade de vida, felicidade e participação comunitária e, ainda, observou-se um empoderamento em relação ao espaço da escola, no qual todos querem trabalhar e melhorar o ambiente em que vivem. Os gráficos 10 e 11 mostram essa observação.

7. A Sra sente diferença em seu bem-estar após cuidar/trabalhar no canteiro?



■ SIM ■ NÃO PARTICIPA/TRABALHA NO CANTEIRO ■ SEM RESPOSTA

10. Que nota você daria para sua participação no projeto do canteiro comunitário?



■ NOTA 10 ■ NOTA 7 E 8 ■ NOTA 5 E 6 ■ SEM RESPOSTA

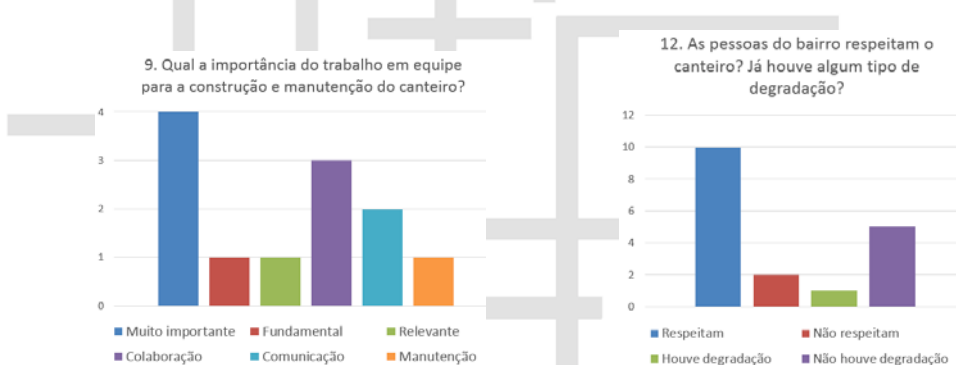
À Esquerda: Gráfico 10 / Graphic 10: Distribuição das respostas das funcionárias da EMEFEI referente à questão 7. À Direita: Gráfico 11 / Graphic 11: Distribuição das respostas das funcionárias da EMEFEI referente à questão 10. Fonte / Source: Elaboração Própria, 2016.

Percepção sobre Promoção da Saúde para o Planejamento Urbano de uma Cidade Saudável / Perception on Health Promotion for Urban Planning of a Healthy City

A promoção da saúde, segundo Sperandio (2010), é um campo que permite a articulação e integração de diferentes setores para o desenvolvimento de espaços/territórios saudáveis e que habilita as pessoas a não apenas pensar sob o ponto de vista, social, econômico e humano, como também as torna parte do processo de políticas públicas saudáveis criando espaço para o diálogo. Além disso, cria espaços para a potencialização dos indivíduos e desencadeia o trabalho intra e intersectorial, incentivando a participação e mobilização social, a

ampliação de sua autonomia e o desenvolvimento de redes sociais que buscam alcançar objetivos comuns.

A promoção da saúde corrobora, principalmente, nas perguntas para as funcionárias da escola onde se percebe um grande conhecimento das plantas do canteiro, a importância do trabalho em equipe e o respeito que a comunidade tem com o espaço, como mostram os Gráficos 12 e 13. Ao serem questionadas sobre qual a importância do trabalho em equipe para a construção e manutenção do canteiro, todas responderam que é muito importante ou relevante para o sucesso do projeto. Algumas funcionárias também se referiram sobre o que é mais importante, como a colaboração e a comunicação entre elas, a manutenção do canteiro e o trabalho em equipe, e ainda, que houve mais de uma resposta por funcionária. Ao serem questionadas sobre o respeito que as pessoas de fora têm sobre o canteiro, a maioria relatou que todos respeitam e que nunca houve nenhum tipo de degradação do canteiro.



À Esquerda: Gráfico 12 / Graphic 12: Distribuição das respostas das funcionárias da EMEFEI referente à questão 9. Gráfico 13 / Graphic 13: Distribuição das respostas das funcionárias da EMEFEI referente à questão 12. Fonte / Source: Elaboração Própria, 2016.

Segundo Nardi (SPERANDIO et al., 2010), o processo de planejamento urbano deve possibilitar a organização do espaço e do território como um instrumento para construir cidades a todos e que, sobretudo, proteja a vida das pessoas. Os desafios referem-se à questão da informação para a construção dos planos e a capacitação da equipe técnica para assessoramento aos municípios e aos cidadãos.

O projeto da prefeitura de Santa Bárbara d'Oeste, *Horta e Jardim Medicinal: Espaços Saudáveis na Escola*, busca essa organização do espaço em prol da educação e saúde dos alunos e da população local. Houve um cuidado especial no planejamento dos canteiros, em que foi possível constatar que eles foram distribuídos de forma que as crianças possam fazer um percurso único, observando todas as plantas, e como são canteiros elevados com boa drenagem, de altura em torno de 0,50 cm, além de proteger as plantas do excesso de água, de insetos perigosos, faz com que o contato visual das crianças com as plantas seja mais direto, trazendo o canteiro para a escala humana, e o

fato de os usuários poderem circular em volta dos canteiros também permite o acesso a toda a área de cultivo de uma forma fácil, como mostra a Figura 3.



Figura 3 / Figure 3: Canteiros da Horta Medicinal da Escola Municipal Maria Augusta C. C. Bilia.
Fonte / Source: Acervo pessoal, 2016.

Porém, foi possível constatar, por meio da entrevista com os alunos acima de 9 anos, que a horta também ocasionou um problema: a falta de espaço para a recreação dos mais velhos, pois a mesma foi implantada no local que anteriormente os alunos costumavam brincar. O Gráfico 14 mostra a insatisfação dos alunos pela falta de espaço para recreação.

13b. O que o canteiro comunitário trouxe de ruim para a sua escola?

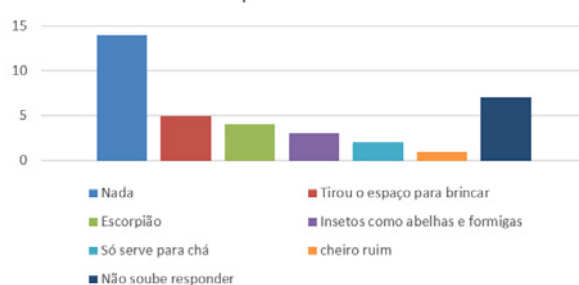


Gráfico 14 / Graphic 14: Distribuição das respostas dos alunos da EMEFEI referente à questão 13b.

Fonte / Source: Elaboração Própria, 2016.

Uma possível solução para esse caso, utilizando o conceito do planejamento urbano para uma cidade saudável, seria a prefeitura disponibilizar o terreno vazio no entorno da escola, que atualmente encontra-se abandonado, para uma futura ampliação da horta, implantação de um pomar e da área de recreação

para o uso dos alunos e da comunidade local, podendo aumentar a área da escola e também transformar o local em uma praça multiuso. A Figura 1 deste artigo, da implantação da escola, mostra o espaço vazio, no entorno da escola.

Percepção sobre a Metodologia WHOQOL 100 / *Perception on Methodology WHOQOL 100*

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), a busca de um instrumento que avaliasse qualidade de vida dentro de uma perspectiva genuinamente internacional fez com que surgisse um projeto colaborativo multicêntrico. O resultado desse projeto foi a elaboração do WHOQOL-100, um instrumento de avaliação de qualidade de vida composto por 100 itens. (FLECK, 1999).

Nesta pesquisa, as questões foram aplicadas como forma de pré-teste a partir de uma pequena amostragem, elaborada como questionário piloto usando como referência a metodologia de avaliação de qualidade de vida WHOQOL, com o objetivo de coletar informações que explicitem a interferência da horta na vida dos funcionários da Escola Municipal. As respostas dos entrevistados para as perguntas desta metodologia, como mostra o Gráfico 15, demonstraram que a maioria dos funcionários está feliz, saudável e otimista, porém, não foi possível constatar se esse é um sentimento momentâneo ou se a horta medicinal na escola influenciou na qualidade de vida de seus participantes.

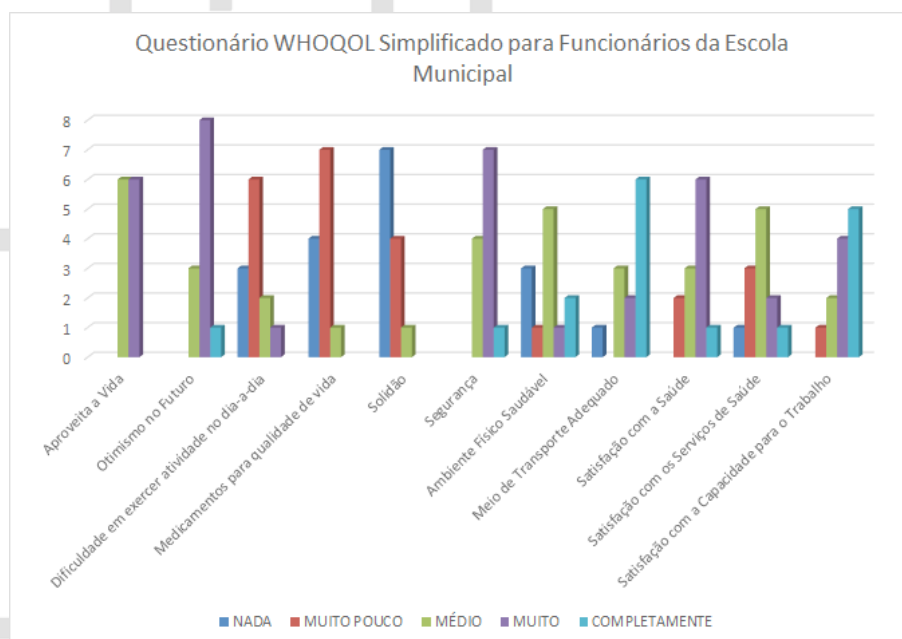


Gráfico 15 / *Graphic 15: Comparativo das respostas referentes às questões WHOQOL aplicadas nas funcionárias da EMEFEI.*

Fonte / *Source: Elaboração Própria, 2016.*

PROPOSTAS E DESAFIOS / PROPOSALS AND CHALLENGES

O Laboratório de Investigações Urbanas (LABINUR), da FEC-UNICAMP, por meio do Grupo de Pesquisas em Planejamento Urbano e Cidade Saudável (GPPUCS) e do Grupo de Estudos em Planejamento Urbano e Cidade Saudável (GEPUCS), há seis anos vem estudando e desenvolvendo pesquisas com o objetivo de identificar indicadores que apontem o planejamento urbano como fundamental para a cidade saudável.

Possíveis Indicadores para uma Cidade Saudável por meio da Percepção sobre Política Nacional de Promoção da Saúde / *Possible Indicators for a Healthy City through Perception of National Policy for Health Promotion*

A Política Nacional de Promoção de Saúde - PNaPS (Portaria n. 2.446, de 11 de novembro de 2014), tem como objetivo geral “promover a qualidade de vida e reduzir a vulnerabilidade e riscos à saúde, relacionados aos seus determinantes e condicionantes – modos de viver, condições de trabalho, habitação, ambiente, educação, lazer, cultura, acesso a bens e serviços essenciais. “Os objetivos específicos V e VI, respectivamente determinam que se deve: “estimular alternativas inovadoras e socialmente inclusivas/contributivas no âmbito das ações de promoção da saúde” e também, “valorizar e otimizar o uso dos espaços públicos de convivência e de produção de saúde para o desenvolvimento das ações de promoção da saúde” (BRASIL, 2014). Dessa forma, foi possível perceber que as pessoas entrevistadas na escola buscam alternativas de melhoria de sua qualidade de vida por meio, principalmente, de sua alimentação, suas atividades físicas e da participação nos projetos para a melhoria da qualidade de vida.

Analisando algumas respostas dos entrevistados, apresentados nas Tabelas 1 e 2, é possível considerar que existe uma relação com os objetivos da Política Nacional de Promoção da Saúde e a formulação de possíveis indicadores para uma Cidade Saudável, como forma de estimular a cooperação e a intersetorialidade por meio da implantação da Horta na Escola, por iniciativas de diversas áreas governamentais, bem como a organização da gestão escolar, o planejamento de ações integradas e, por fim, o fortalecimento com a comunidade.

Tabela 1 / Table 1: Estudos de possíveis indicadores para cidade saudável a partir das respostas das funcionárias da Escola Municipal Maria Augusta Canto Camargo Bilia, Santa Bárbara d'Oeste, SP, realizada em 2016.

Resposta do Entrevistado	Possíveis Indicadores de Cidade Saudável Relacionados
"Se todos colaborarem, trabalhando juntos será melhor!" "Aqui na Escola todos colaboram uns com os outros!"	Equidade, Humanização, Corresponsabilidade
"Melhoria na qualidade da saúde das pessoas!" "Procuro fazer chá, se não melhorar, procuro a farmácia. Não gosto muito de tomar remédios!"	Autonomia, Bem-Estar
(Importância do trabalho) "A manutenção e preservação da Horta além da aproximação."	Pertencimento, Governança
(Nota de participação) "A melhor nota, nota 10!" "Participo da Horta quando vou colher legumes e verduras para as crianças!"	Territorialidade, Autonomia, Empoderamento
(A Horta) "Ajuda no entendimento das ervas, traz saúde!"	Bem-Estar, Afetividade

Fonte / Source: Elaboração Própria, 2016.

Tabela 2 / Table 2: Estudos de possíveis indicadores para cidade saudável a partir das respostas dos alunos, da Escola Municipal Maria Augusta Canto Camargo Bilia, Santa Bárbara d'Oeste, SP, realizada em 2016.

Resposta do Entrevistado	Possíveis Indicadores de Cidade Saudável Relacionados
"Que a cidade e a Escola fiquem mais bonitas!" (A Horta) "Tem que respeitar porque Deus que fez!"	Humanização, Corresponsabilidade, Bem-Estar
"Ela ajuda a fazer chá pra combater a febre!" "Eu agora posso comer mais saudável, mais alface e tomate."	Autonomia, Bem-Estar, Afetividade
"Levar legumes pra casa e experimentar." "Felicidade para as famílias e deixa a cidade mais bonita."	Pertencimento, Territorialidade,

	Participação Social Integrada
(A Escola, com a Horta) "Ficou mais bonita, charmosa e colorida." "Mais alegria e organização na Escola." "Melhorou a Escola, minha alimentação, mais uma atividade para fazer em grupo."	Felicidade, Respeito às Diversidades, Integração Social E Prazer
"Significa que sempre vai ter coisas saudáveis na escola!" "Significa que é igual às coisas que minha mãe faz ou comer brócolis!"	Empoderamento, Autonomia, Afetividade, Bem-Estar

Fonte / Source: Elaboração Própria, 2016.

Propostas e Desafios para uma Cidade Saudável: Necessidade de Ampliação do Projeto Escola de Plantas Medicinais / Proposals and Challenges for a Healthy City: Expansion Needs for School of Medicinal Plants Project

O projeto *Escola de Plantas Medicinais*, realizado na Escola Municipal do Ensino Fundamental e Educação Infantil (EMEFI) "Prof.^a Maria Augusta C. Camargo Bilia", em 2016-2017, tem como finalidade a vivência e aprendizagem com plantas para seus alunos. Crianças de 3 a 12 anos conhecem os benefícios das plantas, semeiam, colhem, preparam receitas, experimentam e propagam isso semanalmente na comunidade.

Segundo os organizadores do projeto, um exemplo dessa educação ambiental foi quando os alunos do primeiro ano do Ensino Fundamental colheram ramos de manjerição no Horta. Durante a atividade, já sabiam que o manjerição pode ser usado na culinária e também para aliviar problemas respiratórios, se aproveitados como chá. Com os raminhos em mãos e sob a orientação das professoras e das supervisoras, separaram as folhas do caule, colocando-as em um recipiente com a receita do dia – pesto de manjerição –, para que pudessem levar para casa. Os caules foram colocados na água para observarem as raízes crescendo com o passar do tempo e replantarem depois. Após colherem, prestaram atenção à explicação da profissional que cuida das refeições, que já tinha preparado tudo para explicar a receita. Com os olhares atentos, as crianças contavam a quantidade de cada ingrediente que era colocado no liquidificador, animados e em voz alta. Depois de tudo pronto, o pesto de manjerição foi servido como um patê em bolachinhas salgadas, para os alunos experimentarem a deliciosa receita feita com o ingrediente que eles plantaram e cuidaram com as próprias mãos (MUNICÍPIO DE SANTA BÁRBARA D'OESTE, 2017).

Em 8 de março de 2017, o referido projeto conquistou o primeiro lugar entre 18 inscritos do mundo todo e recebeu o *Prêmio Inovação* da Fundação Antenna, "órgão internacional da Suíça comprometido com a pesquisa científica de

soluções tecnológicas, de saúde e econômicas em parceria com universidades, organizações sem fins lucrativos e empresas privadas para atender às necessidades básicas das populações marginalizadas nos países em desenvolvimento” (ANTENNA TECHNOLOGIES FOUNDATION, 2016).

A Escola Municipal do Ensino Fundamental e Educação Infantil (EMEFEI) “Prof.^a Maria Augusta C. Camargo Bilia” receberá US\$ 3 mil como premiação para ampliar as possibilidades do espaço com a implantação de um miniviveiro com estufa, sistema de compostagem e sistema de coleta de água de chuva para utilizar na germinação e produção de mudas, irrigação das plantas e limpeza da escola (MUNICÍPIO DE SANTA BÁRBARA D’OESTE, 2017).

Diante do exposto e baseado no uso da metodologia pesquisa-ação, ressalta-se a necessidade de ampliação do espaço para a continuidade ao projeto na qual a existência de um vazio urbano degradado de, aproximadamente, 6.650m² adjacente à escola, impulsiona o anseio de apropriação desse espaço no empoderamento da escola e da comunidade para sua utilização, conforme observa-se na Figura 4.



Figura 4 / Figure 4: Proposta de ampliação do espaço urbano para o Projeto “Escola de Plantas Medicinais” da Escola Municipal EMEFEI Maria Augusta Canto Camargo Bilia.
 Fonte / Source: Google Earth, 2016.

Cabe como desafio nessa nova etapa do Projeto “Escola de Plantas Medicinais” a continuidade da parceria Escola-Comunidade-Governo, com o apoio dos urbanistas e paisagistas do município, para que se possa ampliar a ocupação do espaço público urbano existente, visando a educação ambiental, a qualidade de vida da comunidade e o planejamento urbano para uma cidade saudável.

Pode-se observar o quanto o desenvolvimento do projeto e seus resultados se aproximam do conceito de pesquisa-ação, em que os sujeitos envolvidos, pesquisador e pesquisado, mudam de atitudes considerando as diferentes realidades; evidenciando que se trata de algo simples, mas cria todo o tempo brechas para a forma de desenvolver e fazer pesquisa, nos quais os resultados se tornam muito mais perenes, dentro da realidade do pesquisador e do pesquisado. Reafirma-se por meio da experiência do projeto relatado que “A pesquisa-ação, sem dúvida, favorece o imaginário criador, a afetividade, a escuta

das minorias em situação problemática, a complexidade humana, o seu amadurecimento e a descoberta do seu entendimento sobre a realidade, ao mesmo tempo que se abre para a filosofia de vida e para as dimensões particulares da natureza humana (TANAJURA; BEZERRA, 2015).

CONCLUSÃO / CONCLUSION

A importância da vinda da universidade até a escola salienta que o aprendizado pode agregar valores nos espaços em que as pessoas se reúnem dentro da cidade e determina, por meio de ações, que o empoderamento está diretamente ligado à construção de indicadores de cidade saudável. A prevenção das más condições de vida entre a população e seu meio ambiente requer ações políticas em diferentes setores públicos. O projeto pode ter um grupo-alvo bem definido inicialmente, entretanto, quando se busca criar impacto em termos de sociedade é sempre relevante ampliar o conhecimento do usuário, reconhecendo que tem um fluxo de cuidadores mirins e que às vezes, pode não ser possível alcançar um resultado a curto prazo.

A participação das famílias neste projeto pode ser algo relevante quando comprovada uma mudança de atitude e comportamento, em que instintivamente algumas pessoas se tornam mais conscientes e possivelmente, interessadas no consumo de alimentos mais saudáveis. Ao consumir as hortaliças produzidas na Horta, gera-se uma mudança no hábito alimentar e um maior conhecimento do que a Horta pode trazer de benéfico à saúde. Essas atitudes podem realmente impactar a vida das pessoas; é sob essa perspectiva que o papel da academia se faz necessário ao compartilhar conclusões com pesquisadores, e sobretudo, com as pessoas pesquisadas.

Observou-se também que a Escola Municipal Maria Augusta Canto Camargo Bilia é uma escola pública e como todas as escolas públicas do Brasil, possui poucos recursos financeiros, mas é um exemplo de boa gestão, combinada com participação popular e trabalho voluntário dos pais e moradores próximos, mostrando que simples atos, como a implantação de uma Horta Medicinal, podem melhorar o ensino, a qualidade de vida e fortalecer o empoderamento da sociedade pelo espaço público no qual as crianças aprendem e levam para casa seus conhecimentos.

Torna-se necessário, ainda, a ação coletiva mundial, a fim de promover a governança, ações locais, por meio das cidades e suas comunidades, as quais promovem o empoderamento das pessoas, mediante a promoção da saúde. As estratégias e programas na área da promoção da saúde devem se adaptar às necessidades locais e às possibilidades de cada país e região, bem como considerar as diferenças em seus sistemas sociais, culturais e econômicos (OTTAWA, 1986). Os projetos da prefeitura de Santa Bárbara d'Oeste, *Horta e Jardim Medicinal: Espaços Saudáveis na Escola e Escola de Plantas Medicinais*, poderiam ser ampliados e/ou alterados, dependendo das necessidades da escola e da comunidade local, como a utilização do espaço vazio, em torno da escola, para a implantação de espaços para recreação e ampliação da escola e da horta. Esse é um desafio futuro para a continuidade e melhoria dos projetos

vigentes. Vale destacar que a criação de ambientes favoráveis à saúde, por meio de políticas públicas urbanas que ajudam a cidade a promover a equidade e a inclusão social, resgatando o conhecimento e a capacidade de seus habitantes por meio de forte envolvimento da comunidade e população escolar, faz cada um cuidar de si próprio, do seu próximo e do meio ambiente natural. Observa-se como a avaliação de impacto pode se tornar valiosa, por meio da interdependência e da universalidade integrada de um processo de projeto. Além disso, com a utilização dos espaços vazios, cria-se um local de intercâmbio cultural para trocas positivas de ensinamento, ressaltando, assim, a importância de metodologias pedagógicas discutidas por Paulo Freire. A pedagogia crítica, segundo Scorsolini-Comin (2014), foi influenciada por Freire e fundamentava-se na crença de que o educando assimilaria o objeto de estudo, fazendo uso de uma prática dialética com a realidade, libertando-se das práticas didáticas tradicionais, como a educação mecanicista. Segundo ele, o professor não pode se resumir ao narrador que conduz os educandos à memorização mecânica do conteúdo narrado. Os alunos não podem mais ser considerados depositários, pois, se assim o for, é somente o professor que ensina, ele já detém tudo o que é necessário, somente os alunos têm que aprender (SCORSOLINI-COMIN, 2014). Neste conceito, Paulo Freire chama os professores de educadores-educandos e os alunos de educandos-educadores, uma vez que, na relação pedagógica, ambos trocariam experiências e aprenderiam juntos, não delimitando papéis fixos e sem possibilidade de negociação (FREIRE, 1987).

O projeto Horta Medicinal na Escola, é um exemplo do movimento de pedagogia crítica de Paulo Freire, pois o aluno e o professor passam a trabalhar em conjunto, trocando experiências, em prol de um ensino prático que muda ao longo do tempo e em busca de uma educação ambiental, medicinal e nutricional, visando o bem-estar de sua comunidade.

Os estudos realizados para fundamentar a proposta da pesquisa remeteram aos 17 objetivos do desenvolvimento sustentável os quais estabelecem o dever de investir na promoção da saúde, a fim de garantir a qualidade de vida e reduzir as desigualdades da saúde mundial como forma de melhorar o bem-estar dos indivíduos. Trabalhar a promoção da saúde a partir do planejamento urbano saudável é contribuir para o desenvolvimento da cidade saudável. A cidade tem que buscar sua função social, cuja importância se faz na inserção da escola no bairro, a fim de abordar aspectos positivos de ações locais, em que, mais do que qualquer trabalho, é essencial o envolvimento das pessoas, ou seja, o que vai mobilizar e promover a cidade é a participação conjunta social. A necessidade de trabalhar em uma linha de base, para medir o impacto da Horta na escola, por meio de diretrizes gerais impostas pelos gestores, pode parecer fácil, contudo, muitas vezes, é mais difícil dizer o que fazer. Apesar do crescente interesse na agricultura urbana, muitos urbanistas e paisagistas não estão preparados para integrar, nos planejamentos futuros das cidades, esse sistema de alimentos (LOVELL, 2010). O desafio é a concepção de espaços de agricultura urbana para ser multifuncional, combinando as necessidades e as preferências dos residentes locais, trazendo qualidade de vida e bem-estar, e ao mesmo tempo, proteger o meio ambiente. Por exemplo, quando houver necessidade de incluir novas intervenções no espaço público, a linha de base envolve permissões políticas que são necessárias para elaborar um planejamento antecipado, o qual irá definir a

avaliação do impacto bem antes da implantação do projeto. Segundo a Constituição Federal (BRASIL, 1988), para instituir um Estado Democrático, constituído de uma sociedade fundada na harmonia social e comprometida, traz como um de seus objetivos fundamentais: “erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais”. Baseado nesse princípio, a escola iniciou seu projeto de Horta em 2013 e avançou em 2017, no qual está incluso em seu planejamento, a visita ao Horto de plantas medicinais.

A pesquisa conseguiu ressaltar a importância da troca de experiências por meio da valorização da ocupação do espaço urbano, bem como a reverberação e disseminação da saúde como produto de vida diária. A busca por lugares em que as pessoas possam concretizar projetos e desenvolver valores, demonstra ser uma importante ferramenta no processo de desenvolvimento da cidade saudável.

O novo modelo de planejamento urbano com o enfoque da cidade saudável deve contemplar essas experiências e práticas extensionistas, que envolvam as premissas do planejamento e da educação ambiental no interior da cidade, em vez de sustentabilidade e cultura de permanência.

REFERÊNCIAS

9th GLOBAL CONFERENCE ON HEALTH PROMOTION. *Shanghai Declaration on promoting health in the 2030 Agenda for Sustainable Development*, 2016.

Disponível em:

<<http://www.who.int/healthpromotion/conferences/9gchp/shanghai-declaration.pdf?ua=1>>. Acesso em: 09 dez. 2016.

ABREU, M. J. de. *Agricultura urbana: diagnóstico e educação ambiental na comunidade da Praia das Areias do Campeche – Florianópolis (SC)*. Relatório de Estágio de Conclusão do Curso (Graduação em Agronomia) - Centro de Ciências Agrárias - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2006.

ANTENNA TECHNOLOGIES FOUNDATION. *Science for essential needs*, 2016.

Disponível em: <<https://www.antenna.ch/en/science-for-all/>>. Acesso em: 4 maio 2017.

BARBIER, R. *A pesquisa-ação*. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2002.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo S.A., MESP, 1988.

BRASIL. *Estatuto da Cidade: Lei nº 10.257/2001 que estabelece diretrizes gerais da política urbana*. Brasília, Câmara dos Deputados, 1. ed., 2001.

BRASIL. Lei nº 8080/90. Dispõe sobre as condições para promoção, proteção e recuperação da saúde, a organização e o financiamento dos serviços

correspondentes e da outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 1990.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Secretaria de Atenção à saúde. *Política Nacional da Promoção da Saúde: PnaPS: Portaria Nº 2.446, de 11 de novembro de 2014* - revisão da Portaria MS/GM nº 687, de 30 de março de 2006, Ministério da Saúde, Secretaria de Vigilância em Saúde, Secretaria de Atenção à Saúde – Brasília: Ministério da Saúde, 2014. Disponível em: <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2014/prt2446_11_11_2014.html>. Acesso em: 9 dez. 2016.

CEPAGRO. *Cartilha de Agricultura urbana*. Florianópolis, 2009.

COUTINHO, M. N. *Agricultura urbana: práticas populares e sua inserção em políticas públicas*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Geografia). UFMG. 2010.

FAJERSZTAJN, L. ; VERAS, M.; SALDIVA, P. H. N. *Como as cidades podem favorecer ou dificultar a promoção da saúde de seus moradores?* Estudos Avançados 30 (86), 2016. DOI: 10. 1590/S0103-40142016.00100002.

FLECK, M. P. A. *Desenvolvimento da versão em português do instrumento de avaliação de qualidade de vida (OMS) (WHOQOL-100)*, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44461999000100006>.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/paulofreire/paulo_freire_pedagogia_do_oprimido.pdf>. Acesso em: 4 maio 2017.

FREITAS, S. M. de. *História Oral: procedimentos e possibilidades*, 2001. Disponível em: <xa.yimg.com/kq/groups/25106898/457747084/name/6936360-Historia-Oral-Procedimentos-e-Possibilidades-Sonia-Maria-de-Freitas>. Acesso em: 28 out. 2016.

GEHL, J. *Cidades para pessoas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 262 p. Inclui bibliografia e índice.

GOHN, Maria da Glória. *Empoderamento e participação da comunidade em políticas sociais*. Saúde soc. [online]. vol.13, n.2, pp.20-31, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902004000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 out. 2016.

LAHM, J. T.; NÓR, S. *HORTAS URBANAS: uma alternativa para a sustentabilidade e para a transformação da paisagem urbana – o caso de Florianópolis/SC*. 4º Colóquio Ibero-Americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, Belo Horizonte, 26 a 28 de setembro de 2016.

MAGALHÃES, A. M. *A horta como estratégia de educação alimentar em creche*. 120 f. Dissertação (Mestrado em Agroecossistemas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

OTTAWA. *Carta de Ottawa para a Promoção da Saúde*. Primeira Conferência Internacional de Promoção da Saúde, Ottawa, Canadá, 21 de novembro de 1986.

LOVELL, S.T. *Multifunctional Urban Agriculture for Sustainable Land Use Planning in the United States*. Sustainability 2010, 2, 2499-2522.

MUNICÍPIO DE SANTA BÁRBARA D'OESTE. *Prefeitura apresenta projeto "Educando com a Horta Escolar e a Gastronomia"*, 2013. Disponível em: <<http://www.santabarbara.sp.gov.br/v5/index.php?pag=noticia&dir=noticias&id=55490>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MUNICÍPIO DE SANTA BÁRBARA D'OESTE. *Horto de Plantas Medicinais é inaugurado na EMEFEI Maria Augusta*, 2016. Disponível em: <<http://www.santabarbara.sp.gov.br/v5/index.php?pag=noticia&dir=noticias&id=60934>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MUNICÍPIO DE SANTA BÁRBARA D'OESTE. *Escola Municipal de S.Bárbara ganha prêmio mundial, 2017*. Disponível em: <<http://www.santabarbara.sp.gov.br/v5/index.php?pag=noticia&dir=noticias&id=61362>>. Acesso em: 04 maio 2017.

PINTO, R. S. B. F. F. *Hortas urbanas: espaços para o desenvolvimento sustentável em Braga*. Universidade do Minho. Portugal. Outubro de 2007.

RHEINGANTZ, P. A. et al. *Observando a qualidade do lugar: procedimentos para a avaliação pós-ocupação*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009.

RUSCHEINSKY, A. *Educação ambiental: abordagens múltiplas*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

SCORSOLINI-COMIN, F. *Diálogo e dialogismo em mikhail bakhtin e Paulo Freire: contribuições para a educação a distância*. Educ. rev., Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 245-266, Sept. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982014000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 dez. 2016.

SPERANDIO, Ana Maria Girotti et al. *Políticas Integradas em Rede e a Construção de Espaços Saudáveis: boas práticas para a Iniciativa dos Rostos, Vozes e Lugares*, 2010. Disponível em: <http://www.fec.unicamp.br/~labinur/Arquivos_PDF/Políticas_integradas_esp_saudaveis_RVL.pdf>. Acesso em: 28 out. 2016.

SPERANDIO, A. M. G. et al. *Ocupação de vazios urbanos como promotor do planejamento para cidade saudável*. PARC - Pesquisa em Arquitetura e Construção, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 205-215. 2015. Disponível em:

<<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8635018>>. Acesso em: 28 out. 2016.

TANAJURA, L. L. C ; BEZERRA, A. A. C. *Pesquisa-ação sob a ótica de René Barbier e Michel Thiollent: aproximações e especificidades metodológicas*. *Pesquiseduca*, v. 7, p. 10-23, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unisantos.br/index.php/pesquiseduca/article/view/408>>. Acesso em: 4 maio 2017.

THIOLLENT, M. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2009.

TURANO, W. A didática na educação nutricional. In: GOUVEIA, E. *Nutrição Saúde e Comunidade*. São Paulo: Revinter, 246 p., 1990.

VALDIONES, A. P. G. *Panorama da agricultura urbana e periurbana no município de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política. São Paulo, 2013.

Parque Marinha do Brasil – Um Parque, Três Projetos

Marina do Brazil Park – One Park, Three Projects

Parque Marina de Brazil – Un Parque, Tres Proyectos

Luciane Giacomet Barbosa, Arquiteta, Doutora em Arquitetura; Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; arquiteta@lucianegiacomet.com.br; Travessa Nossa Senhora de Lourdes, 230/704 B; Porto Alegre; Brasil.

Resumo

O presente artigo discute e analisa, em conjunto, os três projetos desenvolvidos para o concurso do Parque Marinha do Brasil, em Porto Alegre (1976). O projeto indicado como vencedor é de autoria dos arquitetos Rogério Malinsky e Ivan Mizoguchi; o outro projeto conta como autoria o arquiteto Cláudio Araújo e equipe, já a terceira proposta fica sob a responsabilidade dos arquitetos Carlos M. Fayet e Jorge Debiagi. O artigo investiga o papel do concurso, o qual retrata o Parque Marinha como uma evidência histórica, em que as diferentes soluções sobre um tema comum são capazes de situar o debate sobre o parque público no âmbito contemporâneo. O foco do artigo não se situa no parque executado, mas está centrado no exame analítico e comparativo das três hipóteses projetuais, que surgiram como resposta ao concurso, para solucionar um problema arquitetônico. A verificação das variadas proposições para o mesmo sítio permite traçar um paralelo comparativo entre elas, de maneira a evidenciar a amplitude do debate sobre o tema do parque urbano como configurador de orla. Averiguam-se os conceitos propostos pelas equipes participantes, buscando esclarecer como a cultura arquitetônica da década de 1970 encarava o problema urbano do parque. A confrontação de três projetos, que indicam respostas para um problema disciplinar ainda vigente, o parque urbano, possibilita o deslocamento da problemática para a discussão sobre o parque como protagonista na conformação territorial e como meio de reivindicar a paisagem.

Palavras-chave: parque; concurso; paisagismo; orla.

Abstract

The article discusses and analyzes, together, the three projects developed for the contest for the Marinha do Brasil Park, in Porto Alegre (1976). The project winner specified has authorship by architects Rogério Malinsky e Ivan Mizoguchi. Other project was developed by Claudio Araújo and team and the third proposal was by Carlos M. Fayet e Jorge Debiagi. The subject investigates the role of the contest for the Marinha as a historical evidence, in which the different solutions on a common theme are able to situate the debate on the public park in the contemporary context. The focus of the matter is not the executed park, but is focused on the analytical and comparative examination of the three projective hypotheses that arise in response to the contest, to solve an architectural problem. The verification of the various proposals for the same site allows us to draw a comparative parallel between them, in order to show the breadth of the debate on the subject of urban park as a shore configurator. The article scrutinizes the concepts proposed by the participating teams, seeking to clarify how the architectural culture of the 1970s faced the urban problem of the park. The confrontation of three projects, which indicate responses to disciplinary problem still existing, the urban park, allows shifting the problem to the discussion about the park as a protagonist in the territorial conformation and as a means of claiming the landscape.

Keywords: Park; competition; landscape; waterfront.

Resumen

El artículo discute y analiza, en conjunto, los tres proyectos desarrollados para el concurso del Parque Marina de Brazil, en Porto Alegre (1976). El proyecto ganador es de autoría de los arquitectos Rogério Malinsky e Ivan Mizoguchi. Otro proyecto era de Claudio Araújo y equipo y la tercera propuesta era de Carlos M. Fayet y Jorge Debiagi. El artículo investiga el papel del concurso para lo Marina como una evidencia histórica, en que las diferentes soluciones sobre un tema común son capaces de situar el debate a parte del parque público en el ámbito contemporáneo. El foco del artículo no se sitúa en el parque ejecutado, sino se centra en el examen analítico y comparativo de las tres hipótesis proyectuales, que surgieron como respuesta al concurso, para solucionar un problema arquitectónico. La verificación de las variadas proposiciones para el mismo sitio permite trazar un paralelo comparativo entre ellas, de manera a evidenciar la amplitud del debate sobre el tema del parque urbano como configurador de orilla. Se verifican los conceptos propuestos por los equipos participantes, buscando aclarar cómo la cultura arquitectónica de los años 1970 encaraba el problema urbano del parque. La confrontación de tres proyectos, que indican respuestas a un problema disciplinario aún vigente, el parque urbano, posibilita el desplazamiento de la problemática para la discusión sobre el parque como protagonista en la conformación territorial y como medio de reivindicar el paisajismo.

Palabras Clave: Parque; concurso; paisajismo; costanera.

INTRODUÇÃO¹

A área do Parque Marinha do Brasil é constituída por uma zona de aterro – onde antes era o sítio natural do rio Guaíba – que está delimitada por importantes avenidas de Porto Alegre: Av. Beira-Rio (a oeste)², Av. Ipiranga (a norte) e Av. Borges de Medeiros (a leste). O limite sul do Parque é conformado pelas instalações do Sport Club Internacional. Localizado no bairro Praia de Belas, inserido na área de aterro de mesmo nome, o território do Parque caracteriza-se pela intensa vinculação com a margem ribeira (a oeste) e com o tradicional bairro Menino Deus (a leste), podendo ser lido como um imenso retângulo (de aproximadamente 400 x 2.400 metros), onde se encerra o conjunto edificado da cidade e, também, desembocam diversas ruas perpendiculares ao rio. Embora exista vinculação e proximidade com importantes peças da configuração urbana de Porto Alegre, também ocorre uma quebra de contiguidade entre o Parque e tais elementos, em virtude da tensão gerada pelo grande fluxo de veículos que atravessa a metrópole na direção norte-sul, justamente nas margens leste e oeste do sítio em questão.



Figura 1: Área do futuro Parque Marinha do Brasil na década de 1970, vista de norte para sul (esq.), e parque implantado na década de 1980, vista de sul para norte (dir.). Fonte: DAMASCENO (2011). Acervo pessoal (esq.); PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. Secretaria do Planejamento Municipal. Plano diretor de desenvolvimento urbano: Porto Alegre planejar para viver melhor. Porto Alegre: PMPA, 1980.

Nesse contexto, em 1976, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre lançou o concurso para a urbanização do Parque Marinha do Brasil. A disputa foi incluída

¹ Este artigo sintetiza parte da minha tese de doutorado em arquitetura, Parque Marinha do Brasil - um parque, três projetos, desenvolvida no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FAU-UFRGS), com orientação da Arq. Dra. Claudia Piantá Costa Cabral. A banca examinadora foi constituída pelo Arq. Dr. Carlos E. D. Comas, Arq. Dr. Sérgio M. Marques e Arq. Dr. Sílvio B. de Abreu Filho, aos quais agradeço as considerações feitas no trabalho, que tiveram grande importância para o aprimoramento da investigação contida neste artigo.

² A Av. Beira-Rio integra o sistema de proteção contra as cheias de Porto Alegre, conformado por avenidas, dique às margens do Guaíba, implantadas na cota 6,00 m. Assim, formando uma barreira física 3 metros acima da cota da superfície do Parque Marinha do Brasil.

dentro do projeto Renascença³. O Parque Marinha do Brasil possuía forte significado para a introdução no Renascença por caracterizar a implantação de um parque linear em orla na zona de aterro do Guaíba. O impulso para a construção do Parque foi dado pela Secretaria Municipal de Planejamento, que elaborou o Plano Preliminar de Diretrizes apresentado para a área por meio da análise dos aspectos históricos, de localização e conceituação da natureza do parque. Esse Plano fixou o programa de necessidades, o zoneamento e as diretrizes gerais que deveriam nortear as propostas para o Parque Marinha do Brasil⁴.

A seleção dos participantes para a elaboração do projeto iniciou com a publicação de um edital para efeito de cadastramento de equipes, o qual fazia parte a apresentação de currículos que contivessem repertório em projetos paisagísticos. Esses cadastros foram analisados pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre e, assim, selecionaram-se algumas equipes, posteriormente convidadas para participar do concurso de projetos para o Parque Marinha do Brasil. Em 8 de setembro de 1976, três das equipes de arquitetos convidados pela Prefeitura Municipal entregaram seus projetos à comissão julgadora, constituída pelos arquitetos José Morbini, Paulo Baggio, Bruno Franke, Wilhelm Waz e Walmor Fortes, todos pertencentes à Prefeitura Municipal. O projeto indicado como vencedor é de autoria dos arquitetos Rogério Malinsky e Ivan Mizoguchi⁵. Outro projeto era de Cláudio Araújo e equipe e a terceira proposta era de Carlos M. Fayet e Jorge Debiagi.

Desse modo, o objeto de estudo deste artigo não está centrado no parque executado, mas sim no parque idealizado por três distintas propostas, a fim de ampliar a discussão da problemática como tema contemporâneo. O foco da análise, portanto, não é descrever a história do Parque Marinha do Brasil tal como construído na atualidade, mas tratar de retomar o momento do concurso para o Parque e colocar em questão as três hipóteses formuladas. Acerca dos três projetos realizados para o Parque Marinha do Brasil, o artigo examina os conceitos empregados em cada um deles e reflete sobre o contexto urbano em que se inseriram. As hipóteses colocadas no concurso demonstram como as alternadas proposições para um problema comum expandem o pensamento sobre o parque público e evidenciam a importância de refleti-lo como elemento protagonista da configuração da paisagem.

³ O projeto CURA (Comunidade Urbana de Renovação Acelerada) insere-se em um plano nacional do BNH (Banco Nacional da Habitação), que fornecia financiamento às prefeituras para a reurbanização e recuperação de áreas consideradas em degradação e deterioração. Esse programa de abrangência nacional adotou em Porto Alegre o nome de Projeto Renascença, o qual se inseriu na área do Parque Marinha do Brasil.

⁴ O Plano Preliminar de Diretrizes consiste em um documento similar a um edital, que continha a definição do programa e os elementos fundamentais, os quais deveriam constar no parque. O Plano traça um panorama global do contexto em que se insere o Parque e o que se desejava dos projetos para a área.

⁵ Esse projeto foi parcialmente executado em 1978.

PRIMEIRO CAPÍTULO

Proposta 1 | Arq. Ivan Mizoguchi e Arq. Rogério Malinsky

O projeto indicado como vencedor é de autoria dos arquitetos Ivan Mizoguchi e Rogério Malinsky, que na sua concepção contaram com a assessoria técnica do engenheiro agrônomo Newton Martins (setor de vegetação), do engenheiro Paulo Muratore (projeto viário, geométrico e pavimentação), da profa. Fandila Reginato (recreação), do prof. Edgar Guimarães Machado (esporte), do arquiteto Benno Sperhake (estruturas), do engenheiro Ivaldo Souza Argoud (eletricidade), do engenheiro Erico Paulo Diehl Peixoto (setor pluvial, água e esgoto) e do Carlos Alberto Gravina (programação visual). Colaboraram ainda para o projeto Maria Dalila Bohrer, Icaro Toshio Mizoguchi e Mário Dani, além do fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva, e dos responsáveis pela maquete Paulo de Tarso Muller, Clauton Scholl Pinheiro, Sara Inês e Dora Orth.

Quatro elementos constituem os ordenadores do projeto: eixo verde; eixo aquático; modelados do terreno; lagos e canais. O projeto se organiza no sentido transversal e longitudinal pela implantação de dois grandes eixos disciplinadores. Densamente arborizado e cortando o Parque na sua maior dimensão - direção norte-sul - o eixo verde propõe a retomada do passeio na rua - a rua dentro do parque -, sugerindo a linguagem orgânica dos jardins ingleses, por meio de sinuosidades verticais e horizontais. Pode-se dizer que o eixo verde abrange a dimensão global da área, uma vez que une, por meio de um caminho curvilíneo, os magnetos de atração norte e sul do Parque, representados por duas áreas de grande atratividade de público, a zona esportiva e a esplanada de diversões e espetáculos, respectivamente ⁶.



*Figura 2: Fotomontagem da proposta de Mizoguchi e Malinsky, conforme entorno atual.
Fonte: planta publicada na Revista Espaço e Arquitetura, número 1. Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio Grande do Sul, Sindicato dos Arquitetos no Estado do Rio Grande do Sul, outubro 1976.*

⁶ Conforme definições do *Plano Preliminar de Diretrizes*, a superfície do parque estava dividida em três grandes zonas de atividades: na sul, deveriam se concentrar as funções relacionadas ao lazer e aos grandes equipamentos públicos, como parque de diversões e circo; na porção central da área, deveriam concentrar-se as atividades relacionadas ao civismo, à cultura e ao turismo, inclusive associados ao contato ribeiro; na porção norte, estariam posicionadas as funções esportivas.

Ao cruzar o Parque na direção leste-oeste - praticamente no ponto central da área e demarcando o setor cívico e cultural -, o eixo aquático ordena os espaços abertos por meio de uma esplanada monumental, explicitando seu objetivo de conduzir o usuário à superfície aquática. Esse eixo corta perpendicularmente o eixo verde, e projeta-se sobre a Avenida Beira-Rio (cota seis), conformando uma esplanada com 60 metros de largura e 400 metros de comprimento, alcançando a ilha formada dentro do Guaíba - denominada "portinho". A plataforma não só une transversalmente o parque, como também avança sobre o rio, conformando uma ilha de atividades, destinada à implantação de restaurante, aquário municipal e prédios administrativos. Dessa forma, configura-se o esqueleto fundamental do projeto: um eixo longitudinal que liga duas grandes zonas de atividades, interceptado por um eixo transversal que leva às atividades turísticas e contemplativas vinculadas ao contato ribeiro.

A plataforma que avança sobre o rio constitui o símbolo projetual de retomada do contato ribeiro. Por esse motivo foi desenhada em larga escala e com tamanha dimensão, para demonstrar a vontade implícita no projeto de devolver ao cidadão o proveito da orla. A atitude de apoderar-se do rio, como forma de resgatá-lo para o convívio urbano, remete às ideias de Le Corbusier, propostas em 1929 para Buenos Aires. De maneira similar, o arquiteto vislumbrou a reconquista do Rio da Prata por meio de uma imensa plataforma de concreto que avançaria sobre a superfície aquática, na qual emergiriam as torres terciárias da Citty des Affaires - Cidade de Negócios. No contexto porto-alegrense, o propósito é semelhante, porém, em vez das torres, o projeto sugere edificações horizontais e permeáveis, direcionadas ao lazer, que possibilitariam a total interação com a água. Tanto no caso portenho quanto porto-alegrense as idealizações rio adentro não se efetivaram. No entanto, em diferentes lugares do mundo, como Barcelona, na década de 1990, por exemplo, alternativas similares foram realizadas. Tal fato demonstra a consonância do discurso urbano de Porto Alegre com o debate internacional de valorização e reapropriação do meio natural para o convívio com a cidade.

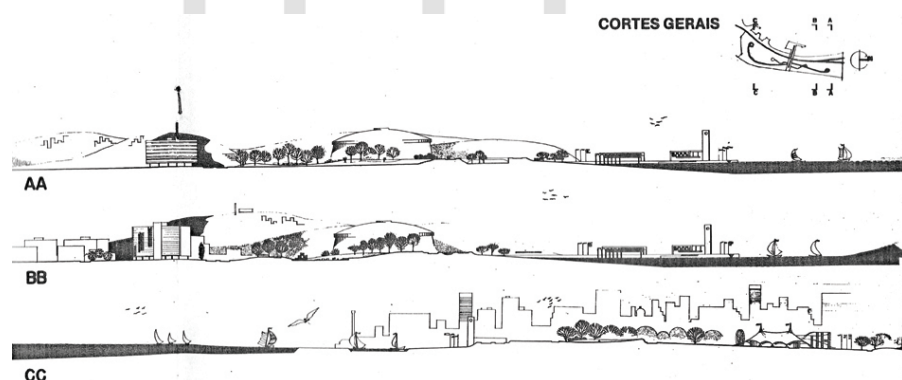


Figura 3: Cortes da proposta de Mizoguchi e Malinsky. Fonte: Revista Espaço e Arquitetura, número 1. Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio Grande do Sul, Sindicato dos Arquitetos no Estado do Rio Grande do Sul, outubro 1976.

Proposta 2 | Arq. Cláudio Araújo e equipe

A equipe do projeto proposto por Cláudio Luiz Araújo foi constituída pelos arquitetos Arlete Schneider Sauer, Carlos Eduardo Dias Comas, Claudia Obino Correa Frota, José Artur Daló Frota, Martin Suffert. Para a escolha das espécies vegetais, contaram com a assessoria do engenheiro agrônomo Ronald Jamieson. Lenea Gaelzer e o engenheiro Werner Laub colaboraram para a elaboração das redes. O engenheiro João Batista Machado Rosa assessorou nas estruturas, enquanto Paulo Gomes de Freitas e o engenheiro Enio Cruz da Costa colaboraram nas questões ambientais. Ainda participaram da equipe Angela Seger, Eduardo Galvão, João Mariano Ribeiro, Ricardo Richter e Rosemary Dullius. Embora o grande número de participantes e colaboradores, destaca-se o protagonismo de Araújo (chefe de equipe), de Carlos Eduardo Dias Comas e de Ronald Jamieson nas definições principais do projeto.

Essencialmente, o conceito proposto pelo projeto fundamenta-se na reconstrução da margem ribeira, devolvendo à borda a organicidade e naturalidade de sua paisagem natural, interrompida pelos sucessivos aterros da costa. Em acordo com as margens opostas do Guaíba, prevalece na proposta formas curvas e espontâneas, por meio das quais se formam os ambientes. De tal modo, o princípio estruturador do projeto apoia-se na modelagem do terreno, contrapondo vales e colinas que se desenvolvem ao longo do sítio. A formação de um relevo artificial, recriando a paisagem mediante uma nova topografia, constitui o elemento morfológico de maior força compositiva do projeto. É por meio da diferença de nível dos vales e das coxilhas que se estabelecem as relações entre os espaços e suas respectivas funções. Entrelaçando vales e colinas, trabalhou-se com um caminho sinuoso que estabelece a criação de circuitos internos e une a diversidade de locais inseridos no Parque.

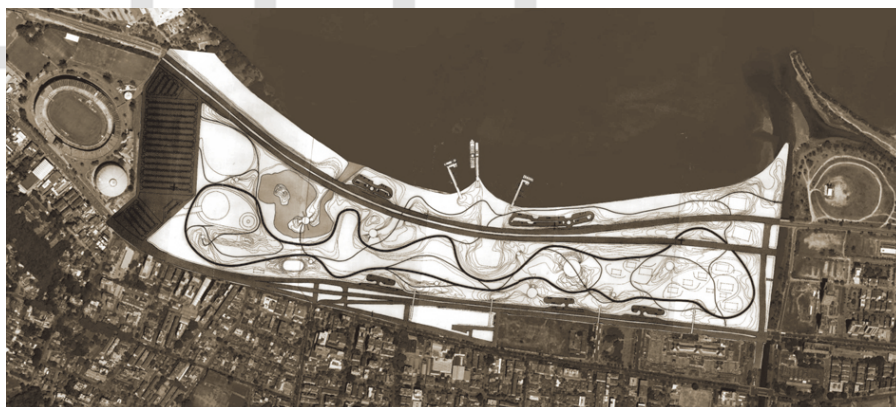


Figura 4: Fotomontagem da proposta de Araújo e Comas, conforme entorno atual. Fonte: MARQUES, Sergio Moacir (Org.). *Acervo Fayet, Araújo & Moojen*. Porto Alegre: Núcleo de Projetos. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo UniRitter, 2006.; MARQUES, Sergio Moacir. *MIRON, Luciana. LUZ, Maturino. ARAÚJO, Cláudio Luis Gomes (Orgs.). Acervo Arquitetura de Concursos no Rio Grande do Sul: 1954/2014*. Porto Alegre: Núcleo de Projetos, FAU UniRitter, 2000.

As edificações foram incorporadas às ondulações topográficas para que seu impacto visual fosse minimizado. O objeto construído de proposital visibilidade é constituído pela cúpula transitável, que representa, na modelagem do terreno, elemento morfológico de extraordinária força compositiva. Além da cúpula, os elementos edificados são representados pelos antigos equipamentos náuticos, simbolicamente implantados junto aos trapiches que se projetam sobre o Guaíba, destinados a diferentes usos, sugerindo a reaproximação ao rio de maneira lúdica. Assim, no espaço conformado na borda do Guaíba, surgem três trapiches que abrigam distintas atividades. Ao sul, o píer possui função turística, de onde chegam e partem barcos de excursões programadas. No trapiche central está ancorado o navio desativado, transformado em restaurante e Museu da Marinha do Brasil. A barçaça desativada, do trapiche norte, serve de bar flutuante, conferindo ao projeto uma imagem lúdica e sugerindo, com a inserção desses elementos náuticos, a retomada do rio.

A superfície do Parque é segmentada em três distintos setores, classificados por intensidade de animação predominante: setor de animação intensa, setor de animação média e setor de animação reduzida.⁷ O projeto sugere a entrada da água no Parque, através de canais e da formação de um grande lago na ala sul, propondo a criação de áreas voltadas para o interior do Parque. Nesse sentido, motiva a apreciação da paisagem contida e enquadrada em determinados contextos. Por meio dessas atitudes, o projeto opõe-se à criação das vastas superfícies vazias e planas e também à monumentalidade dos espaços. Tal atitude sugere a formação de um Parque por episódios, em que pequenas ocasiões, ora abertas ao vasto horizonte, ora fechadas no interior do terreno, geram o todo projetado.

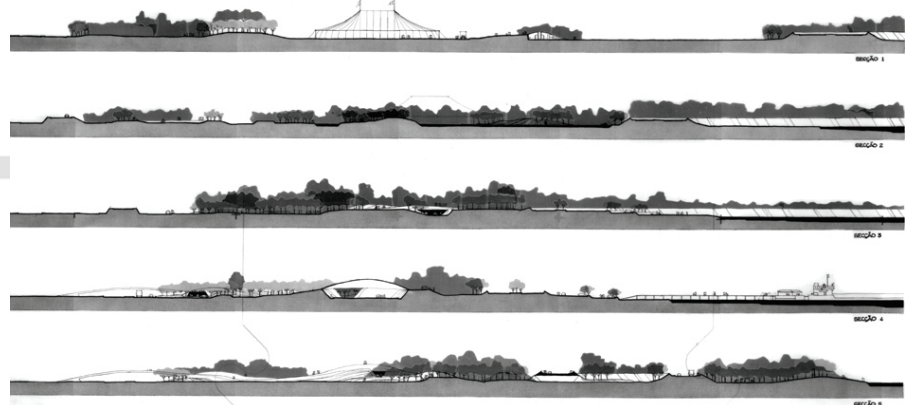


Figura 5: Cortes da proposta de Araújo e Comas. Fonte: MARQUES, Sergio Moacir (Org.). Acervo Fayet, Araújo & Moojen. Porto Alegre: Núcleo de Projetos. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo UniRitter, 2006.; MARQUES, Sergio Moacir. MIRON, Luciana. LUZ, Maturino. ARAÚJO, Cláudio Luis Gomes (Orgs.). Acervo Arquitetura de Concursos no Rio Grande do Sul: 1954/2014. Porto Alegre: Núcleo de Projetos, FAU UniRitter, 2000.

⁷ Respectivamente zoneados nas porções sul, central e norte do Parque, conforme organização determinada no Plano Preliminar de Diretrizes.

Proposta 3 | Arq. Carlos M. Fayet e Arq. Jorge Debiagi

O projeto é de autoria dos arquitetos Carlos Maximiliano Fayet, Jorge Decken Debiagi e Moema Castro Debiagi. Conceitualmente, o projeto incorpora a concepção do parque linear que se desenvolve ao longo de eixos viários. Nesse sentido, a proposta resgata a ideologia modernista de buscar o diálogo e promover o convívio entre a natureza – organizada – e a racionalidade técnica – as *parkways*. Assim, o projeto calibra as funções de lazer do parque urbano, sem menosprezar fatores essenciais para sua concepção, constituídos pela nítida presença das vias expressas que o cruzam e pelo enorme potencial paisagístico da orla no qual está implantado. Desse modo, consagra o conceito de linearidade da proposta, por meio de um tratamento paisagístico que reforça seu sentido horizontal e longitudinal. Nesse aspecto, o parque linear é composto por duas faixas bastante marcadas em termos de morfologia e programa. A mais larga das faixas, caracterizada pelo uso de formas livres, divide-se em três setores bem definidos por funções esportivas, culturais e de diversão, a norte, centro e sul da área, respectivamente. Embora a faixa de orla siga a mesma segmentação funcional, seu maior atrativo é, nitidamente, o rio que age como protagonista de todas as atividades que ali se aplicam.

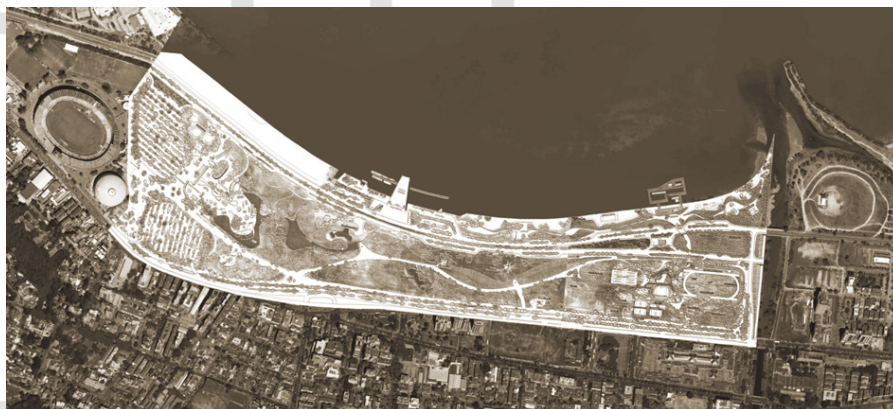


Figura 6: Fotomontagem da proposta de Fayet e Debiagi conforme entorno atual. Fonte: planta do acervo pessoal do Arq. Jorge Debiagi.

Avesa ao uso de eixos, a proposta organiza as atividades em diferentes conjuntos unidos por um longo caminho sinuoso, que apresenta largura alternada em diferentes circunstâncias. Pode-se dizer que o esqueleto estruturador do projeto é constituído pelo trajeto em S, pois é por meio dele que as atividades se conectam e se interceptam. Esse percurso não apenas determina a via interna de ligação das atividades e de caminho de pedestres como também, delimita a cota mais baixa do extenso modelado que se prolonga no sentido longitudinal do sítio. Concentrado na porção central do Parque, o vasto talude de contorno curvo é a figura de maior percepção no conjunto, abrigando atividades culturais e turísticas no interior de suas ondulações e, simultaneamente, permitindo o acesso a seu nível mais alto, de maneira a possibilitar o alcance da paisagem ribeira. O talude central caracteriza o elemento de grande força compositiva no que se refere ao movimento com a topografia, capaz de gerar um espaço fluído e ativo, agregador de atividades e

[illegible]

UM PARQUE, TRÊS PROJETOS

CADERNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO • v.17 n.2 AGO./DEZ. 2017 • ISSN 1809-4120
<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau>
 DOI 10.5935/cadernosarquitetura.v17n2p52-67

trabalhadas para vencer a barreira física e visual da Avenida Beira-Rio ou para o resguardo pontual de determinadas atividades.

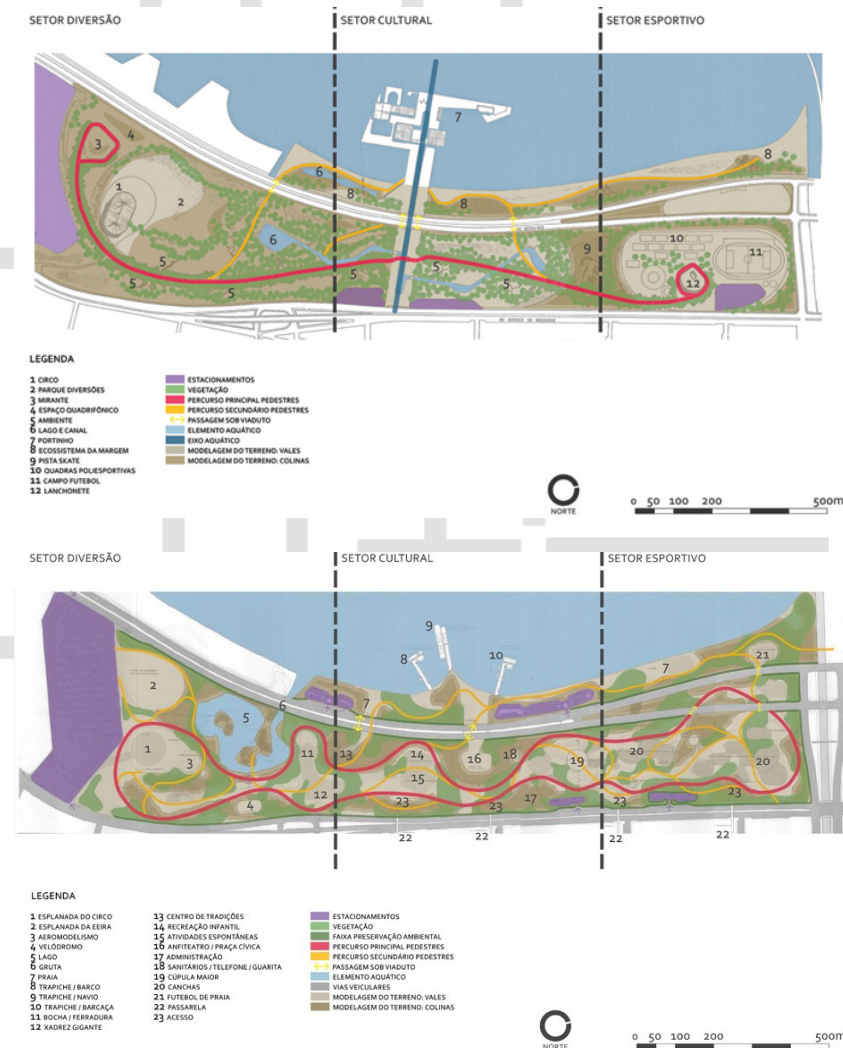
Mizoguchi e Malinsky sugerem a manutenção do ecossistema da margem. Araújo e Comas intencionam a recriação da paisagem da orla, de acordo com o restante do estuário. Fayet e Debiagi deixam a borda mais solta, querendo reconstruir sua imagem como praia. Em todos os casos, independentemente do uso proposto, o protagonismo não estava no programa, mas sim, na contemplação da paisagem ribeira. Nesse aspecto, podemos traçar um paralelo comparativo de semelhanças entre as três hipóteses projetuais. Todas as propostas buscaram a retomada da natureza no contexto da orla, seja preservando o existente, seja retomando a paisagem ou a configuração original da margem ribeira. Tal fato evidencia que os projetos adiantam temáticas ambientais e sustentáveis reivindicadas como problemas contemporâneos. A análise dos três projetos em conjunto prova que essa pauta já era vigente na agenda da década de 1970. Embora discutido de modo insipiente em dado momento, a preocupação ecológica e de aproveitamento do patrimônio natural da orla porto-alegrense está implícito nos três projetos para o Marinha.

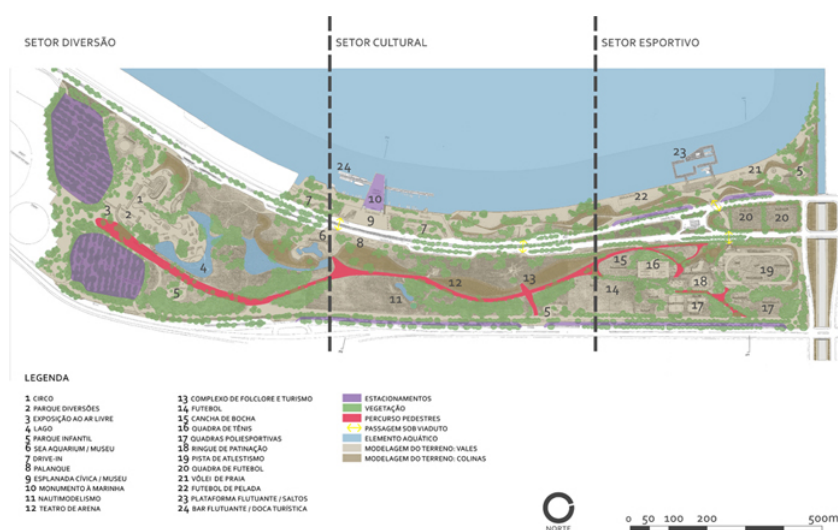
Se referente à questão ambiental as propostas precipitam atitudes e debates, em relação às tradições compositivas pode-se dizer que resgatam valores. Assim, as práticas paisagísticas inglesas e francesas são também retomadas no traçado das propostas, trabalhadas, agora, nos elementos da cidade moderna, como as vias expressas ou os equipamentos decorrentes da demanda por atividades recreacionais. Mizoguchi e Malinsky mesclam em seu projeto as duas tradições, evidenciando proposições diferenciadas a cada situação. De traçado regular e monumental, o longo eixo aquático remete à composição francesa, promovendo a visibilidade total do parque e estabelecendo a supremacia da plataforma em relação à natureza e ao rio. De caráter bastante diverso, o eixo verde alinha-se aos preceitos do jardim inglês, em que o caminho curvo e ondulado sugere a reinterpretação dos ideais românticos, do caminhar lento e da conformação de visuais curtos. O contraste do eixo reto e imponente com o outro orgânico e discreto permite a ousadia de comparar seus traços à planta de Brasília. As semelhanças apresentam-se não apenas na forma, mas também no uso. No caso da capital federal o eixo racional e retilíneo se destina à imponentia dos poderes governamentais, em oposição ao eixo curvo, voltado predominantemente à moradia e ao cotidiano dos cidadãos.

Araújo e Comas parecem ser mais explícitos quanto à intenção de reinventar a tradição inglesa e inclusive, o pitoresco. Essencialmente contrário ao estabelecimento de traçado rígido e geométrico, o projeto se conforma pelo trabalho das ondulações de terreno, no plano vertical, e pelos caminhos sinuosos, no plano horizontal. O avanço sobre o rio é sutilmente insinuado por meio dos trapiches, mas, mesmo nessa situação, ocorrendo de modo lúdico e até poético. Nesse sentido, podemos nos remeter à reinterpretação que Alphand propôs às antigas pedreiras de *Buttes-Chaumont*, em Paris, reinventando suas galerias como um espaço de uso público. Não apenas pelo molde da terra bruta, coloca-se em relação o Marinha com o *Buttes-Chaumont*, mas também com a retomada da barcaça e do navio como edificação. Ao camuflar edificações na

topografia e recuperar equipamentos náuticos, o projeto insinua o recolhimento da arquitetura e a exaltação da paisagem.

Ainda que Fayet e Debiagi assumam as autopistas que cruzam o parque, configuram em seu interior ocasiões semelhantes à tradição inglesa. O percurso pelo parque é sinuoso, a vegetação se estabelece por agrupamentos irregulares e o elemento aquático se insere em formato orgânico, aproximando-se aos contornos naturais. Guardadas as devidas proporções, tal proposta retoma conceitos levantados na década de 1960 para o Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro. Característico de ambas as propostas é a concepção da cidade-parque, na qual prevalecem os espaços verdes, ao longo do qual pousam isoladamente as edificações, intercaladas com vias que se desenvolvem em distintos níveis.





Figuras 8, 9 e 10: Diagramas das propostas de Mizoguchi e Malinsky, Araújo e equipe e Fayet e Debiagi (de cima para baixo). Fonte: GIACOMET BARBOSA, Luciane. Parque Marinha do Brasil – um parque, três projetos. Tese de doutorado. PROPAP / FAU – UFRGS. Porto Alegre, 2016.

CONCLUSÃO

Traçando uma perspectiva genérica sobre os projetos, nota-se que Mizoguchi e Malinsky, bem como Fayet e Debiagi, assumem estratégias mais previsíveis de incorporação do território. No primeiro projeto, seguindo a tradição do eixo, mais especificamente, dois eixos que se cruzam como elementos estruturadores de projeto, de modo a conformar quadrantes – de tamanhos variados –, em que se distribuem as atividades. No projeto de Fayet e Debiagi, o espaço também se arma ao longo de um caminho vertebral, porém, agora se percebe a conformação do projeto em duas faixas bem definidas e de larguras diferentes. Tanto os eixos quanto o percurso organizador de ambas as propostas geram extensos setores em que se implantam as funções. Algo que contrasta com a alternativa adotada por Araújo e equipe, em que o território se conforma de modo seriado, definido pelas ondulações do terreno. Em vez de estruturar o projeto, que se estabelece pela topografia, o caminho de pedestres sugere o movimento interno e a formação de circuitos de passeio.

Se em relação às composições de sentido longitudinal – paralelas à orla – destacam-se os caminhos ou a modelagem do sítio, em relação às transversais, podemos perceber a relação da cidade e do parque. Não o parque visto a partir do rio, mas o parque percebido como extensão do tecido construído por ruas e edificações. Nesse sentido, o projeto de Araújo e equipe busca uma costura mais intensa. Não apenas com a inserção de passarelas de pedestres sobre a Av. Borges de Medeiros – pelo prolongamento das ruas perpendiculares à avenida –, como também pela indicação das edificações limítrofes ao parque, considerando os edifícios no triângulo da Borges com a Praia de Belas. Com a implantação do eixo transversal, Mizoguchi e Malinsky salientam a retomada do rio, porém, no sentido oposto, a busca da cidade, não se estabelece uma continuidade. O eixo se inicia na Av. Borges de Medeiros e prossegue ao Guaíba, sem, no entanto,

vincular-se ao traçado de ruas existentes em sua periferia. Fayet e Debiagi estabelecem um corte com a cidade, quando sugerem um estacionamento linear e contínuo ao longo da Av. Borges de Medeiros, sem ao menos considerar sua possível transposição por passarelas ou passagens subterrâneas.

Assim como é possível estipular parâmetros comparativos sob o ponto de vista do plano também o é por meio das seções. O corte do projeto de Araújo e equipe conforma uma topografia ondulada, permitindo retomar a memória da paisagem do pampa no projeto. O vale dos espaços alterna-se ao topo das colinas modeladas com a terra bruta ou conformada como cúpula transitável. A partir disso percebe-se novo contraste, em que o projeto demarca em planta as edificações limítrofes ao parque, enquanto em seu interior as camufla na topografia ou na reinserção dos equipamentos náuticos. O movimento ondulado se inicia na Av. Borges de Medeiros, quando a passarela de pedestres curva-se sobre a avenida, e se desenvolve ao longo do parque, adotando o traçado retilíneo quando preciso, para estabelecer ruas e mirantes, ou mesmo para avançar sobre a superfície aquática com os trapiches, momento em que as ondas passam a ser definidas pelo balanço da água.

Mizoguchi e Malinsky demonstram em seus cortes a relação com o entorno edificado, enfatizando para dentro do parque o trabalho com a vegetação e a leve modelagem da terra, como delimitadores dos espaços. As edificações que emergem da plataforma aquática, o “portinho”, dão continuidade ao *skyline* da cidade. Se anteriormente falou-se que o eixo aquático não buscava o encontro com o traçado estabelecido da cidade, pode-se dizer que do ponto de vista seccional evidenciou a continuidade com a cidade em termos de volumetria, de modo que o vasto território do parque se configura por intensa massa verde, envolta por uma *borderline* edificada, não apenas na superfície terrestre, como na aquática.

Nas seções de Fayet e Debiagi ocorre algo similar. Enquanto a análise em planta mostrou o rompimento com a cidade, o corte transversal sugeriu uma conversa em termos de linguagem entre o estádio do Sport Club Internacional e a edificação trapezoidal que avança sobre o rio. Em corte, essa edificação longilínea flutua acima da água, opondo-se ao totem vertical proposto como monumento, que avança ainda mais rio adentro. No miolo do parque as edificações desaparecem para dar lugar aos taludes que abrigam atividades em seu interior. Parque de diversões e circo aparecem como grandes equipamentos, que emergem entre os taludes e a vegetação.

As três hipóteses oriundas do concurso para o Parque Marinha do Brasil sugerem a transformação da superfície de aterro, de modo a criar um novo terreno, conformar diferentes lugares e variadas paisagens. A pluralidade das alternativas demonstra as diversas formas de pensar sobre a cidade e de construí-la com relação à natureza. Os projetos para o Marinha problematizam o espaço público e acendem o interesse de sua construção baseada na interação com o verde. A natureza torna-se meio de projeto na elaboração do parque público. A efetivação do concurso pode ser vista como um meio de agir e intervir no espaço público, de modo a refletir sobre ele e buscar sua qualificação. Os projetos desenvolvidos nesse concurso de arquitetura expõe a diversidade de

possibilidades para um determinado problema, de modo a configurar documentação histórica da transformação urbana.⁸

Os temas abordados na década de 1970 tornam-se contemporâneos, por ainda permanecerem como problemas não resolvidos. As soluções adotadas pelos projetos também são atuais e, ainda hoje, poderiam ser tomadas para resolver a questão do parque inacabado. As hipóteses lançadas pelo concurso retomam temas discutidos um século antes, mas também antecipam alternativas posteriormente utilizadas em outros locais. Os três projetos para o Marinha repensam a metrópole e promovem a organização dos espaços por meio dos sistemas verdes.

REFERÊNCIAS

- DAMASCENO, J. Entrevista realizada em 26 de abril de 2011, Porto Alegre.
- DEBIAGI, J. Entrevista realizada em 22 de março de 2011, Porto Alegre. (arquiteto autor da proposta 3).
- BOHRER, M. D. *O aterro Praia de Belas e o aterro do Flamengo*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Porto Alegre, 2001.
- GIACOMET, L. B. *Parque Marinha do Brasil – um parque três projetos*. Tese de doutorado (Doutorado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura...) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Porto Alegre, 2016.
- MARQUES, S. M. *Fayet, Araújo & Moojen: arquitetura moderna brasileira no sul - 1950 / 1970*. Tese de doutorado (Doutorado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pesquisa e Pós Graduação (PROPAR), Porto Alegre, 2012.
- MARQUES, S. M. (Org.). *Acervo Fayet, Araújo & Moojen*. Porto Alegre: Núcleo de Projetos, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo UniRitter, 2006.
- MARQUES, S. M. ; MIRON, L.; LUZ, M.; ARAÚJO, C. L. G. (Orgs.). *Acervo Arquitetura de Concursos no Rio Grande do Sul: 1954/2014*. Porto Alegre: Núcleo de Projetos, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo UniRitter, 2000.

⁸ É válido destacar que os projetos realizados para o concurso não tiveram repercussão e divulgação nacional. Embora o concurso tenha surgido no embalo do milagre econômico brasileiro, seu resultado (1976) e a própria execução – parcial – do Parque Marinha do Brasil (1978) aproximam-se do fim da década de 1970, momento em que se sentem os efeitos da crise mundial, ocasionando a diminuição de investimentos e da geração de empregos.

Parque Marinha do Brasil - Plano Preliminar de Diretrizes – SPM. Documento disponível na biblioteca da Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SMAM) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1976.

PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. Secretaria do Planejamento Municipal. *Plano diretor de desenvolvimento urbano: Porto Alegre planejar para viver melhor.* Porto Alegre: PMPA, 1980.

Projeto Renascença. Documento disponível na biblioteca da Secretaria do Planejamento Municipal da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1975.

Revista Espaço e Arquitetura, número 1. Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio Grande do Sul, Sindicato dos Arquitetos no Estado do Rio Grande do Sul, outubro 1976.

Incursões Interdisciplinares: Mapas Conceituais como Instrumento Metodológico em Arquitetura e Urbanismo

Interdisciplinary Incursions: Conceptual Maps as a Methodological Tool in Architecture and Urbanism

Incursiones Interdisciplinares: Mapas Conceptuales como Instrumento Metodológico en Arquitectura y Urbanismo

Prof.^a Dr.^a Volia Regina Costa Kato, socióloga, mestre pela FFLCH-USP e doutora pela FAU-UPM, professora-pesquisadora da FAU-UPM, Universidade Presbiteriana Mackenzie, vrkato@uol.com.br, São Paulo, Brasil.

Prof.^a Dr.^a Eunice S. Abascal, arquiteta, doutora pela FAU-USP, professora-pesquisadora da FAU-UPM, Universidade Presbiteriana Mackenzie, eunicehab@gmail, São Paulo, Brasil.

Resumo

O artigo apresenta possibilidades de incursões interdisciplinares implícitas à pesquisa acadêmica em arquitetura e urbanismo. O mergulho nas contribuições das diversas disciplinas das Ciências Sociais se reveste hoje de uma necessidade inusitada, uma vez que a complexidade do mundo contemporâneo e as transformações da cultura nos espaços do cotidiano – incluindo a proeminência do estético, do corpo, das imagens – apelam por redefinições conceituais e criatividade interpretativa. A pesquisa acadêmica em Arquitetura e Urbanismo envolve um vasto escopo temático pressupondo recortes espaciais, e objetos que desafiam, por sua materialidade, sobretudo o investigador iniciante, a desenvolver escolhas complexas. Se esta área

de investigação pode ser pensada a partir das indicações de Pierre Bourdieu, como um campo de produção cultural, em que se pressupõe a existência de agentes e instituições próprios cercados de discursos, polêmicas e interesses diferenciados, fazer com que o aluno/investigador consiga circunscrever sua pesquisa e, ao mesmo tempo, desenvolver hábitos autônomos de reflexão é uma tarefa pedagógica imprescindível. Nessa perspectiva, os mapas conceituais (MCs), enquanto organizadores gráficos de representação de conhecimentos, são instrumentos metodológicos facilitadores de conexões conceituais múltiplas, atuando ainda na recuperação e retenção de informações nos processos de aprendizagem e de investigação científica, conforme assinala Vekiri (2002). Por meio deles é possível operacionalizar conceitos, identificar posicionamentos teóricos de autores estratégicos nos temas de interesse e estruturar focos e argumentos do investigador. O presente artigo objetiva ampliar a discussão sobre as possibilidades de uso dessa ferramenta, trazendo reflexões em torno dos resultados da experiência da oficina de mapas conceituais, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, em 2015.

Palavras-chave: pesquisa em Arquitetura e Urbanismo; mapas conceituais; teoria e projeto.

Abstract

The article presents possibilities of implicit interdisciplinary incursions to academic research in architecture and urbanism. The immersion in the contributions of the various disciplines of the Social Sciences is nowadays an unprecedented necessity, since the complexity of the contemporary world and the transformations of culture in everyday spaces - including the prominence of aesthetics, body and images - call for conceptual redefinitions and interpretative creativity. Architecture and Urbanism academic research involves a wide thematic scope that presupposes spatial cutout and objects that, by their materiality, challenge the development of complex choices. If this research area can be thought from Pierre Bourdieu's perspective, as a field of cultural production, in which it is presupposed the existence of agents and institutions surrounded by speeches, controversies and distinct interests. Then, it is a vital pedagogical work to make the student/researcher able to limit his research and, at the same time, develop independent reflexive habits. In this perspective, conceptual maps (CMs), as graphic organizers of knowledge representation, act as information retrievers and retainers in the learning process according Vekiri and are important tools for the scientific research. Hence, through them, it is possible to operationalize concepts, identify theoretical positions of strategic authors on topics of interest and to structure focus and arguments of the researcher. This article aims to broaden the discussion about the possibilities of using such tool and brings thoughts on the results of the conceptual maps workshop experience developed on the Graduate Program in Architecture and Urbanism at Mackenzie Presbyterian University in São Paulo, 2015.

Keywords: Research in Architecture and Urbanism; conceptual Maps; theory and Design.

Resumen

El artículo presenta posibilidades de incursiones interdisciplinarias implícitas a la investigación académica en arquitectura y urbanismo. El buceo en las contribuciones de las diversas disciplinas de las Ciencias Sociales se reviste hoy de una necesidad inusitada, ya que la complejidad del mundo contemporáneo y las transformaciones de la cultura en los espacios de lo cotidiano -incluyendo la prominencia del estético, del cuerpo, de las imágenes- apelan por Redefiniciones conceptuales y creatividad interpretativa. La investigación académica en Arquitectura y Urbanismo involucra un amplio espectro temático asumiendo superficies, y objetos que desafían, por su importancia, especialmente el investigador para desarrollar opciones complejas. Si esta área de investigación se puede pensar desde las indicaciones de Pierre Bourdieu como un campo de la producción cultural, donde se supone la existencia de agentes propios y rodeado por discursos instituciones, controversias y diferentes intereses, por lo que el estudiante / investigador puede limitar su búsqueda y, al mismo tiempo, desarrollar hábitos independientes de reflexión, es una tarea pedagógica esencial. En esta perspectiva, los mapas conceptuales (MC), mientras organizadores gráficos de representación del trabajo del conocimiento actúan en la recuperación y conservación de la información en el proceso de aprendizaje, de acuerdo con Vekiri, y son herramientas importantes en la investigación científica. A través de ellos es posible poner en práctica los conceptos y identificar las posiciones teóricas de autores estratégicos sobre temas de interés. Este artículo tiene como objetivo ampliar la discusión sobre las posibilidades de uso de esta herramienta, acercando reflexiones de los resultados de la experiencia del taller de mapas conceptuales desarrollado en el Programa de Postgrado en Arquitectura y Urbanismo, de la Universidad Mackenzie, Sao Paulo, 2015.

Palabras Clave: Investigación en Arquitectura y Urbanismo; mapas Conceptuales; teoría y Diseño.

INTRODUÇÃO

A pesquisa acadêmica em Arquitetura e Urbanismo envolve um amplo escopo de interesses temáticos específicos que podem ser remetidos à noção de campo de produção cultural, de acordo com BOURDIEU (2004). Pressupõe, no seu interior, a existência de discursos, saberes e competências próprias, reconhecidas e valorizadas, um conjunto de instituições e agentes privados e públicos, apresentando tensões e conflitos entre interesses diferenciados. Nesse campo complexo, fazer escolhas temáticas de investigação acadêmica e construir articulações necessárias entre a reflexão teórica e a descrição empírica constituem questões pedagógicas importantes que desafiam os pesquisadores em suas pesquisas particulares e também em outras atividades envolvidas de ensino e orientação no âmbito da pós-graduação.

O autor alerta que a produção de conhecimento científico é cercada por resistências inerentes à absorção da diversidade de aspectos que compõem os fenômenos da realidade, potencializadas pelo fato de que cada campo ou “pluralidade de mundos” representa “lugares onde se constroem sentidos comuns, lugares-comuns, sistemas de tópicos irreduzíveis uns aos outros” (BOURDIEU, 2004, p. 34). Compreender as lógicas internas dos diversos campos como regras de um jogo pressupõe, nessa visão, a existência permanente de interrogações teóricas que, ao mesmo tempo, fuja de um puro intelectualismo e possam desvendar o âmbito das ações e das práticas dos sujeitos. Vale dizer, exigem do investigador o desenvolvimento de hábitos reflexivos e interpelações constantes durante o processo de investigação.

Além disso, cabe salientar que no campo da arquitetura e do urbanismo as relações complexas entre arte e ciência, incluindo outras ciências humanas, expandem os conhecimentos técnicos específicos e remetem necessariamente a incursões interdisciplinares como base de conhecimentos fundantes das ações de projetos arquitetônicos e urbanísticos.

A compreensão da produção intelectual como artesanato ajuda a situar a importância do uso de ferramentas adequadas que possam mobilizar conhecimentos incorporados, acessar contribuições conceituais múltiplas e acionar atos criativos no decorrer dos processos de criação. É nessa perspectiva que os Mapas Conceituais (MCs) aqui discutidos despontam como um instrumental gráfico de grande utilidade na pesquisa acadêmica, pois possibilita o registro visual de elaborações reflexivas por meio de diagramas que acompanham o aprofundamento de questões teóricas e de conceitos em torno dos quais circundam os objetos de pesquisa. Constituem ainda ferramentas estratégicas entre os aparatos conceituais da investigação e a seleção, descrição e análise de dados empíricos.

Considerando sua enorme pertinência no âmbito acadêmico da Arquitetura e do Urbanismo, introduziram-se técnicas selecionadas para elaboração de mapas

conceituais na Semana de Atividades Programadas da Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, por meio de uma oficina específica, em março de 2015.

Apresentando os resultados reconhecidamente positivos dessa experiência, o artigo objetiva ampliar a discussão sobre as possibilidades de uso dos mapas conceituais, tanto na perspectiva do desenvolvimento individual dos trabalhos de pesquisa quanto como elemento de suporte para as interlocuções coletivas no âmbito acadêmico que se colocam além da própria disciplina. Em especial, os tempos da contemporaneidade, cada vez mais complexos e multifacetados, vêm exigindo imersões em outras disciplinas das ciências humanas de modo a se obter conceitos, teorias ou noções interpretativas imprescindíveis à produção do conhecimento em arquitetura e urbanismo.

Considerando esses alcances, pretende-se destacar a importância de se fomentar hábitos reflexivos e instrumentalizar conceitos nos processos de pesquisa nesse campo, em que as interfaces entre o teórico e o empírico são prementes, desafiando as habilidades do investigador para superar tanto o intelectualismo como o empirismo.

A PESQUISA COMO ARTESANATO INTELECTUAL

Ao considerar as atividades de pesquisa como práticas de um ofício e, nesse mesmo sentido, o trabalho do pesquisador como um artesanato, Mills (2009) destaca suas seis características inerentes, todas voltadas para o fato de que “não há nenhum motivo velado em ação além do produto que está sendo feito e dos processos de sua criação”. Ressalta-se que os detalhes do trabalho estão associados na mente do pesquisador ao seu produto final; o pesquisador tem liberdade de controle sobre suas ações e, por isso mesmo, o é capaz de aprender no processo e usar e desenvolver habilidades e capacidades. Além dessas características, o traço fundamental das práticas de pesquisa é que não há ruptura entre o trabalho do intelectual, enquanto trabalho artesanal, e outras esferas da vida, como o lazer, o descanso, o consumo etc. Contrário a isso, “o modo como o artesão ganha seu sustento determina e impregna seu modo de vida” (MILLS, 2009, p. 59).

Segundo Mills (2009), no modelo artesanal, direcionado por ações conscientes, repetitivas e por atos criativos, muitas vezes é mais importante aproveitar as trocas de experiências entre pesquisadores que usar procedimentos codificados pelos manuais. Propondo-se a difundir as próprias realizações como artesanato intelectual, Mills menciona algumas dicas importantes direcionadas a jovens pesquisadores: não separar o trabalho de suas vidas; ampliar em todos os momentos e atividades atos reflexivos e usar alguns instrumentos que auxiliem na consolidação de ideias, posicionamentos e associações entre fenômenos.

Com essa concepção, o conhecimento é visto como uma escolha, tanto de um modo de vida quanto de uma carreira. Ou seja, quer o saiba ou não, o trabalhador intelectual forma-se a si próprio, à medida que trabalha para o aperfeiçoamento do seu ofício. Para realizar as próprias potencialidades e

aproveitar as oportunidades que surjam em seu caminho, ele necessariamente constrói um caráter que tem como núcleo as qualidades de um bom trabalhador (MILLS, 2009).

Vale dizer que o trabalho de investigação se relaciona com a própria experiência de vida do investigador e aciona um conjunto de hábitos reflexivos a partir do registro de informações, leituras, levantamentos de dados por meios ou ferramentas que permitem associar ideias, incorporar conceitos e posicionamentos teóricos de autores referenciais no percurso de realização da pesquisa. O artesanato aplicado ao trabalho intelectual pressupõe, necessariamente, muita disciplina e esforço no interior de um processo, no qual surgem atos criativos e uma construção paulatina de resultados.

Como ferramenta estratégica, recomenda-se a confecção de um diário, que deve acompanhar o pesquisador em todos os seus momentos de vida, no qual são registrados, impressões; intuições de pesquisa; ideias provisórias a serem consolidadas ou verificadas; fatos de situações de vida associados ao objeto de pesquisa; ideias sintéticas de leituras realizadas; posicionamentos e possibilidades de diálogos entre autores no tema de pesquisa, entre outros.

Para Mills (2009), o diário representa a compilação de suas reflexões de leituras, informações e de sua experiência pessoal nas atividades profissionais, integrando o mundo real e a própria vida à criação intelectual. Como ele afirma, “mantendo um arquivo adequado e desenvolvendo assim hábitos auto reflexivos, você aprende a manter seu mundo interior desperto” (MILLS, 2009, p. 23). Em cada rearranjo do arquivo, a imaginação do investigador é alargada, alimentando os hábitos reflexivos e a ocorrência de *insights* ou atos criativos durante o processo de trabalho.

O registro por vários meios de linguagens, como resumos, definições de conceitos, pequenas redações provisórias contendo possibilidades de interpretação do seu objeto de pesquisa, seleção de imagens e fatos, estimula a identificação e expansão das categorias teóricas a serem incorporadas no raciocínio de pesquisa. Desse modo, demanda-se que o diário seja constantemente alimentado e revisto, permitindo ainda desenvolver hábitos de escrita, como outra habilidade importante no processo de trabalho artesanal.

É importante salientar que a manutenção do arquivo e sua constante reorganização já constitui uma produção intelectual, contendo um “repertório sempre crescente de fatos e ideias, desde os mais vagos aos mais acabados” (MILLS, 2009).

Essa concepção do trabalho de investigação como artesanato intelectual tem, no campo da arquitetura, uma expressão ampliada na medida em que o próprio elaborar arquitetônico é um trabalho artesanal. Ou seja, os atos criativos que permeiam a concepção e o desenvolvimento dos processos de projeto se apresentam como um desafio e uma exigência inerente das próprias práticas de trabalho (KATO, 2012).

Entender a dimensão criativa do trabalho, seja no âmbito do fazer arquitetônico e/ou da pesquisa acadêmica em arquitetura e urbanismo, requer elucidar a

distinção entre criatividade e criação, tal como formulada por Ostrower (1987,1999). Segundo OSTROWER (1987,1999), a criatividade é um potencial de sensibilidade que nasce com todos os seres humanos, ligando o sensorial ao intelectual nas vivências e possibilitando a compreensão de relações explícitas ou implícitas das coisas e a percepção de coerência e beleza, a criação ocorre segundo a materialidade de cada processo de trabalho, envolvendo o uso de habilidades e ferramentas próprias. No processo de criação, as inclinações particulares e individuais não se colocam apenas como potencial e não podem mais se apresentar em termos genéricos, uma vez que deve se traduzir em materialidade e ocorre por meio de atos concretos e específicos.

É justamente considerando as particularidades da criação acadêmica em sua materialidade própria de produção de conhecimento que se propõe o uso de mapas conceituais. Entendidos como ferramentas de pesquisa que ao lado de outras se colocam no interior de um processo de transformação reflexiva, influenciam de forma significativa a ocorrência de atos criativos específicos. Cabe ressaltar que os processos de produção de conhecimento na arquitetura e no urbanismo exigem aproximações sucessivas com autores e ideias que se colocam no interior do próprio campo disciplinar e fora dele, implicando necessariamente conexões imprevistas e complexas. Exercitar essas conexões depende da forma como o investigador usa suas ferramentas de trabalho e de como visualiza suas possibilidades de uso. No dizer de Mills (2009, p. 61) “o trabalho do artesão é assim um meio de desenvolver sua habilidade, bem como um meio de desenvolver a si mesmo como homem”. É por meio do seu trabalho que ele se revela ao mundo.

MAPAS CONCEITUAIS

Definidos como organizadores gráficos de representação do conhecimento, os Mapas Conceituais (MCs) têm uma função importante no processo de investigação científica, pois propiciam sistematizar conceitos e categorias de análise por meio de diagramas que facilitam visualizar esses elementos de forma estratégica e estabelecer conexões entre argumentos, ideias e autores. Além disso, são considerados como ferramenta pedagógica importante na medida em que atuam na recuperação e retenção de informações nos processos de aprendizagem (VEKIRI, 2002).

No âmbito da investigação científica, o uso inovador dos MCs repousa especialmente em seu potencial de operar transições reflexivas entre o teórico e o empírico, entre as definições e escolhas de conceitos interpretativos e a descrição dos fenômenos do mundo real, ou seja, se interpõem como auxílio nos momentos de desafios mais cruciais para o investigador.

Cabe lembrar que não existe ciência sem conceitos, pois “sem eles não sabemos para onde olhar, o que procurar ou como reconhecer o que estamos procurando quando o encontramos” (BECKER, 2007, p. 146). E que ainda, existe um diálogo constante entre os conceitos e os dados empíricos, incluindo uma variedade de possibilidades analíticas - quer o ponto de partida seja a teoria em direção aos fatos quer uma demanda interpretativa de situações empíricas

observadas. Se, por um lado, a mensuração de dados empíricos, por si só, não contribui para a compreensão dos conceitos usados, os conceitos pressupõem que se examine a variação total das coisas que abrangem quando o definimos (BECKER, 2007, p.153).

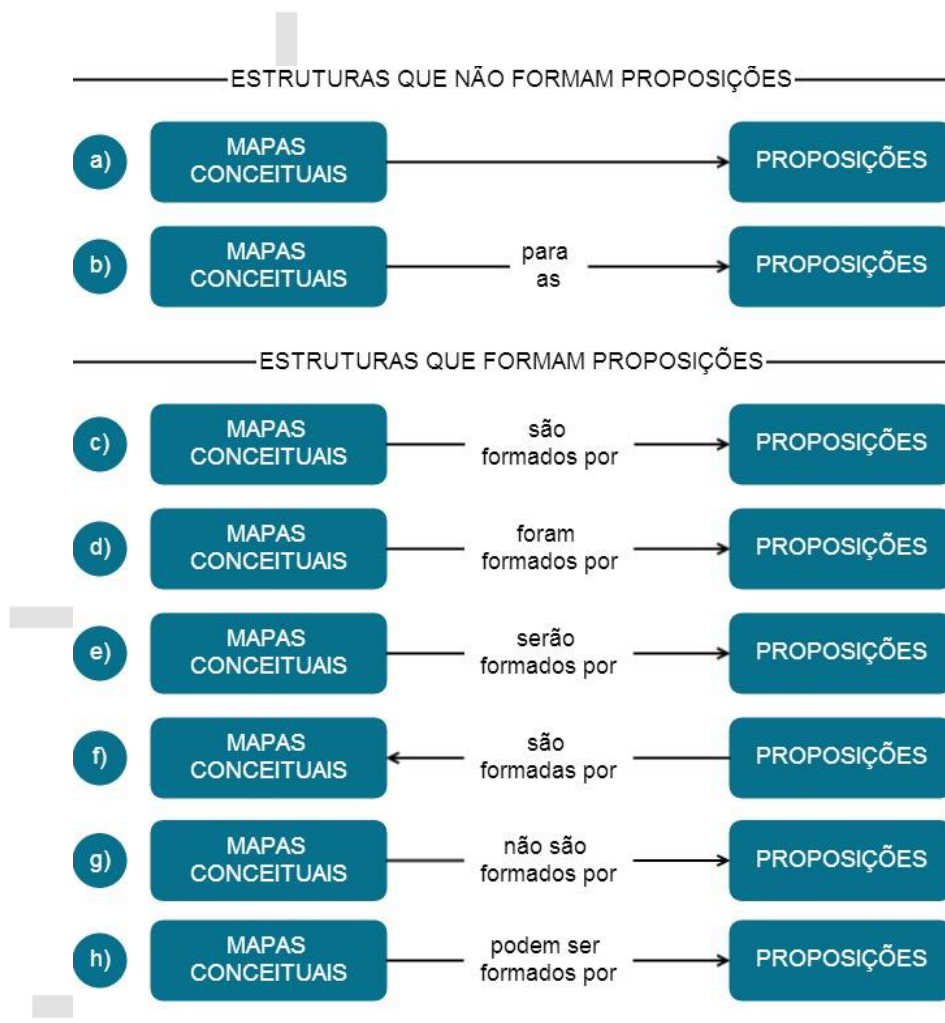
De todo modo, ainda na perspectiva de Becker, os conceitos são generalizações empíricas, testados e refinados com base nos resultados da pesquisa – isto é, no conhecimento do mundo.

Nesses desafios da investigação, a escolha de MCs como instrumento de sistematização de informações se defronta com variedade significativa de técnicas existentes, desde os chamados mapas mentais mais livres e abertos até os mapas proposicionais, que possuem critérios predefinidos e objetivos claros. Considera-se que esses últimos possuem maior consistência e eficácia nas tarefas de articulação entre o teórico e o empírico e que, portanto, podem ser muito úteis e adotados no processo de pesquisa.

Os mapas proposicionais desenvolvidos por Novak, na década de 1970, segundo Aguiar e Correia (2013), têm sido muito utilizados na pesquisa científica e nas atividades acadêmicas por seu duplo alcance; criam possibilidades de expressão de compreensões particulares dos indivíduos nos processos de aprendizagem ao mesmo tempo em que permitem, por meio de proposições e termos de ligação, visualizar de modo claro o significado dos conceitos e suas relações.

A elaboração de MCs, nesse modelo, deve atender a quatro parâmetros imprescindíveis: 1. Incorporar proposições semânticas claras; 2. Responder a uma pergunta focal previamente formulada; 3. Apresentar uma rede hierárquica de ideias contidas nas proposições; 4. Passar por revisões continuadas (e, portanto, conter correções ao longo do tempo, aperfeiçoando a compreensão pessoal do pesquisador).

A clareza semântica é a identificação precisa de um conjunto de relações entre conceitos ou noções teóricas que expressam ideias fundamentais identificadas por meio da leitura do texto em questão. Segundo Aguiar e Correia (2013), as relações conceituais devem conter termos de ligação que as explicitem e não apenas traços e setas relacionais, como pode ser visto na Figura 1.

Figura 1: Tabela de Clareza Semântica

Fonte: AGUIAR E CORREIA, 2013, p. 145.

Ainda de acordo com o exemplo, a falta do termo de ligação impede o entendimento da relação conceitual; é necessária a presença de verbo para qualificar a relação, ou seja, “a falta dos elementos semânticos e sintáticos produz uma mensagem incompleta, que não é capaz de expressar a relação conceitual com precisão” (AGUIAR, CORREIA, p. 145).

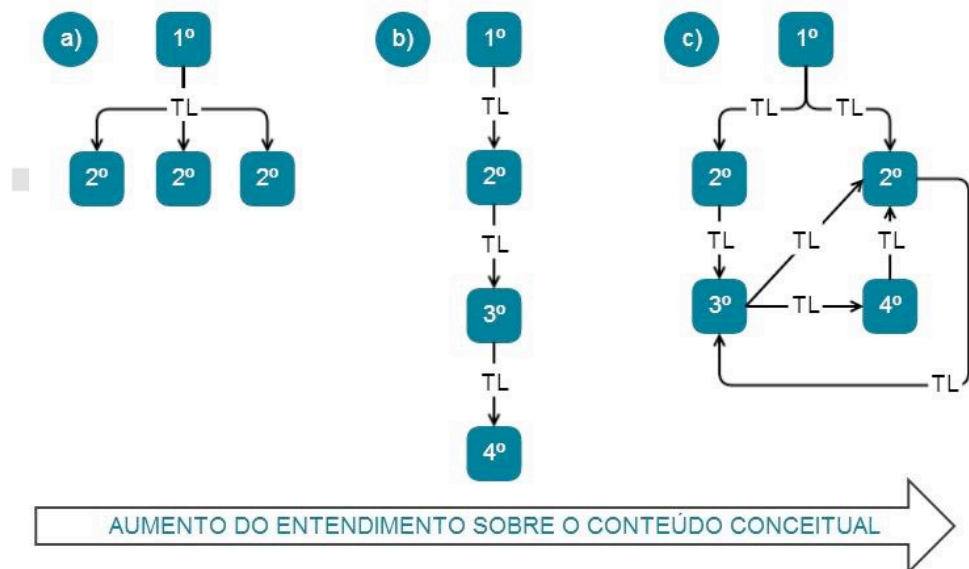
A *pergunta focal*, como outro elemento necessário no processo de elaboração dos MCs, representa uma forma de delimitar o campo de identificação e registro dos elementos textuais que estão sendo processados. O próprio mapa conceitual deve ser uma resposta à indagação proposta e é por meio dessa característica que os MCs se diferenciam de um resumo linear de ideias. Com efeito, “pergunta focal é uma boa maneira de delimitar o tema do MC, especificando claramente a questão a ser respondida por meio da rede proposicional” e deve ser considerado como o parâmetro de referência para a seleção de conceitos e proposições (AGUIAR; CORREIA, p. 146).

A rede hierárquica de proposições é expressa pelo próprio diagrama do MC e representa uma forma de entendimento das relações integrativas de conceitos. Como explicam os autores,

O ser humano estrutura o conhecimento na memória de forma hierárquica. Essa organização é revelada durante a elaboração dos MCs por meio da diferenciação progressiva e da reconciliação integrativa de conceitos. A hierarquia deve ser usada de modo a representar níveis cada vez mais detalhados de conceitos. Aqueles mais gerais são colocados no topo do MC, de modo a superordenar os conceitos mais específicos como subordinados em níveis hierárquicos inferiores. O entendimento do conteúdo de um MC é compreendido com maior facilidade se a sua organização contemplar essa organização hierárquica. Por isso, eles devem começar a ser lidos a partir do conceito mais geral, escolhido como o conceito “raiz” do MC, ou seja, o ponto inicial da leitura da rede proposicional. O aumento progressivo da compreensão de um conteúdo tende a mudar a estrutura da rede de proposições do MC, indicando novas relações hierárquicas entre os conceitos (AGUIAR; CORREIA, p. 146).

Ressalta-se que, de acordo com os posicionamentos de Novak (2010), os MCs podem ser paulatinamente aperfeiçoados por meio da elaboração de relações mais complexas que indicam o aumento do nível de compreensão conceitual, conforme ilustrado na Figura 2.

Figura 2: Estruturas Hierárquicas de MCs: a. radial; b. linear; c. rede.



Fonte: AGUIAR; CORREIA, 2013, p. 147.

Finalmente, as revisões contínuas constituem o quarto parâmetro ao qual devem estar sujeitos os MCs, revelando que o processo de apreensão do

conhecimento e de reflexão criativa é crescente, mas não linear, envolvendo incursões de trabalho que exigem esforço e repetição.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, a elaboração de MCs ultrapassa a reprodução de conhecimentos existentes, estimulando a reflexão pessoal e o avanço da compreensão de conceitos e teorias mediante a construção de relações significativas que podem ser exploradas visualmente. Como afirmam os autores aqui elencados, os *insights* criativos que ocorrem durante todas as etapas de confecção dos MCs decorrem especialmente da possibilidade de se explorar visualmente os conceitos.

Por todas estas qualidades, os MCs se tornam uma técnica bastante especial e adequada aos programas de pós-graduação como ferramenta didática e de pesquisa, trazendo resultados que se agregam ao desenvolvimento dos trabalhos individuais dos alunos e se interpõem como meios facilitadores de diálogos interpessoais e discussões coletivas, fundamentais no trabalho intelectual de criação.

APLICAÇÃO DE MAPAS CONCEITUAIS: RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA

O Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU UPM - é um Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, eminentemente acadêmico, com área de concentração em Projeto de Arquitetura e Urbanismo. O Programa oferece, além de disciplinas, atividades de formação, como oficinas de formação acadêmica e metodológica aos pós-graduandos; dentre essas atividades, destacam-se oficinas de capacitação, que tem como objetivo preparar os alunos para o desenvolvimento e a redação de dissertações de mestrado e teses de doutorado.

A Semana de Atividade Programada é uma dessas ocasiões de formação oferecidas semestralmente, de modo que os discentes, durante quatro noites, se dedicam ao aprendizado de recursos e procedimentos facilitadores da compreensão teórica e aporte empírico, próprios à Pós-Graduação.

A elaboração de quadros conceituais e teóricos é um dos elementos capitais à realização de trabalhos acadêmicos consistentes, e a interpretação sistemática do conteúdo de referenciais bibliográficos, um dos pontos capitais para o sucesso de uma dissertação ou tese.

Nesse sentido, o treinamento para a interpretação textual e sua aplicação à análise e compreensão de objetos empíricos é um exercício fundamental ao desenvolvimento do discente no nível da pós-graduação. As oficinas de mapas conceituais demonstram uma eficiente ferramenta para a clareza conceitual e explicitação textual, dotando de instrumentos capazes de amplificar a capacidade de elaboração de quadros referenciais para fundamentar os trabalhos acadêmicos em elaboração.

Durante a Semana de Atividades Programadas da Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, durante o primeiro semestre de 2015, houve, entre outras, a primeira Oficina de Mapas

Conceituais, a qual visava especialmente, apresentar sua dupla possibilidade de uso, como ferramenta de apoio aos trabalhos individuais dos mestrandos e doutorandos e como instrumento de diálogo e de trabalho colaborativo entre eles, ampliando suas autonomias intelectuais.

As práticas concebidas nesta Oficina foram realizadas em três etapas, envolvendo trabalhos coletivos além das contribuições individuais processadas fora dela.

O ponto de partida foi uma aula de apresentação, com a exposição dos elementos constitutivos da metodologia escolhida ou de referência - proposições conceituais, pergunta focal, hierarquia de proposições relacionais e revisões - de modo a instrumentalizar os alunos na tarefa de confecção de mapas conceituais. Nessa ocasião, foram propostos três textos que tangenciavam a área de conhecimento da Arquitetura e Urbanismo¹, a serem escolhidos livremente pelos alunos, servindo para o treinamento das técnicas propostas. A turma de alunos foi dividida em cinco equipes, distribuindo as escolhas individuais dos textos. A cada aluno foi proposto como tarefa fora do encontro: elaborar um mapa do texto escolhido que refletisse sua percepção pessoal, trazido como contribuição para a etapa seguinte.

O segundo momento dos trabalhos da oficina, na data seguinte da Semana de Atividades Programadas da Pós-Graduação (FAU), consistiu em uma discussão coletiva das compreensões individuais, em mapas provisórios e a elaboração de um único mapa por equipe, que refletisse um consenso sobre as proposições estratégicas do texto e sua organização hierárquica, trazendo respostas à pergunta focal do exercício. Nesta fase, os debates foram amplos e acirrados, revelando uma percepção de sentido e um forte engajamento dos participantes nas práticas propostas. Os professores atuaram como moderadores, incentivando as discussões dos resultados provisórios que foram expostos nos quadros das salas de aula e sua revisão continuada.

Os resultados finais foram apresentados na terceira etapa, com mapas definitivos de cada equipe, como uma ampla comunicação aberta a todos os participantes das demais oficinas que ocorreram na Semana de Atividades Programadas e aos alunos da graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Essa atividade permitiu não apenas trazer visibilidade pública a uma produção intelectual feita de forma concentrada e em curto espaço de tempo, como também uma oportunidade de exercitar outras discussões de conteúdo. As Figuras 3 e 4, apresentadas a seguir, exemplificam resultados de trabalhos em equipe, interpretando, respectivamente, o texto de Harvey (2014) como resultado 1 e de Telles e Hirata (2011) como resultado 2, considerados prontos pelos membros das equipes após muitas revisões parciais.

¹ Os textos selecionados foram os seguintes: HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, (Introdução e Capítulo 1); TELLES, V. S.; HIRATA, D. Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito. In: KOWARICK, L.; MARQUES, E. (orgs.) *São Paulo: novos percursos e atores - sociedade, cultura e política*. São Paulo: Editora 34; CEM - Centro de Estudos da Metrópole, 2011, Cap. 15; CARMO, R. M. *Do espaço abstrato ao espaço composto: refletindo as tensões entre mobilidades e espacialidades*. In: CARMO, R. M.; SIMÕES, J. A. (Orgs.). *A produção das mobilidades, Redes, Espacialidades, Trajetos*. Lisboa, Portugal: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2009.

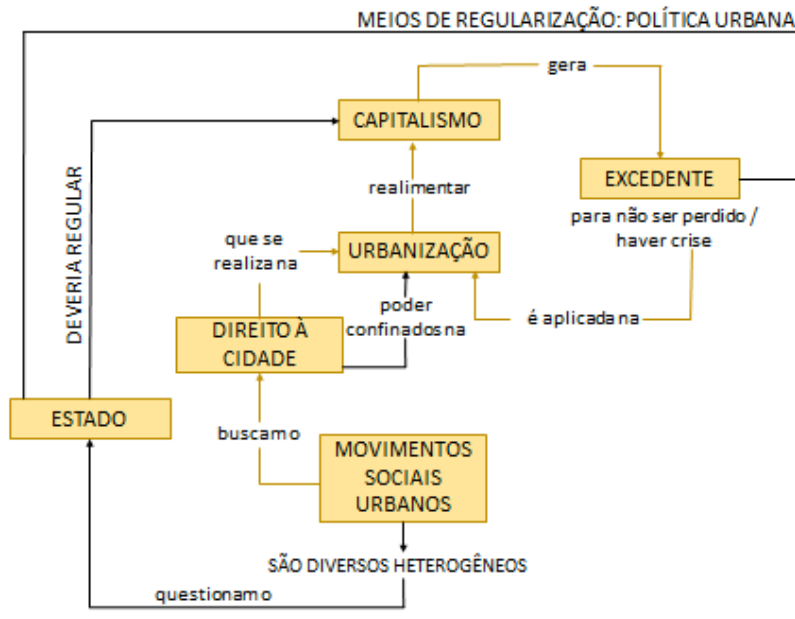


Figura 3: Oficina de Mapas Conceituais do PPGAU – Mackenzie: Exemplo de resultados 1.

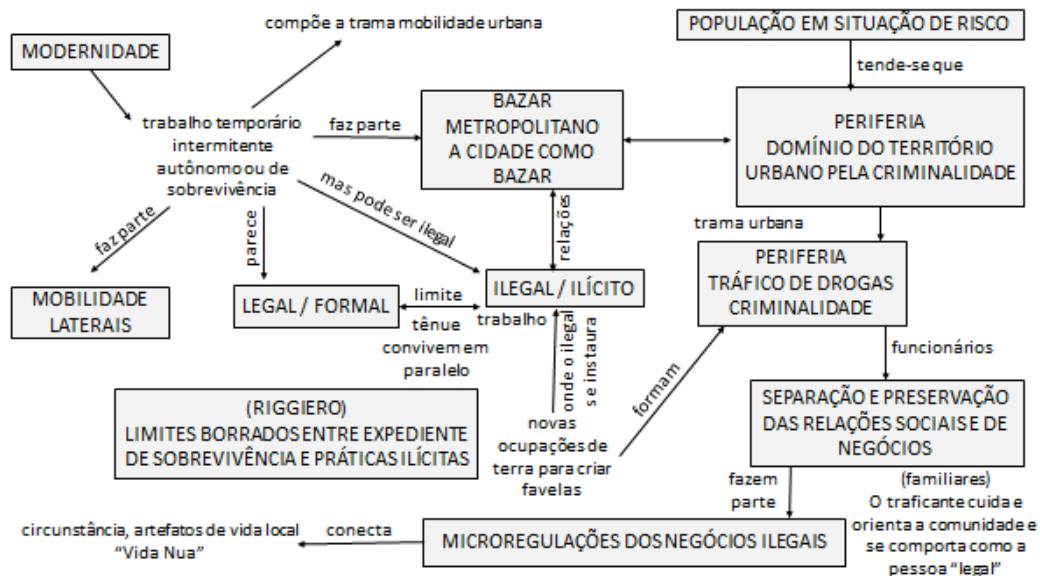


Figura 4: Oficina de Mapas Conceituais do PPGAU – Mackenzie: exemplo de resultados 2.

É importante salientar que a formulação dessa produção intelectual, que pode ser reelaborada de forma permanente, no momento de conclusão do trabalho, é uma decisão difícil, porque o objeto trabalhado pode sempre ser aperfeiçoado. Como ressalta KATO (2012, p. 141), esse reconhecimento revela o fato de que o

artesanato é portador de conhecimentos tácitos e de habilidades específicas e aplica a perícia artesanal em todo o processo de trabalho, para no final enfrentar as contingências externas de prazos, expondo-se a avaliação pública.

CONCLUSÕES

Os exercícios coletivos propostos de confecção de MCs no âmbito da Pós-Graduação, tal como discutido anteriormente, vinculam-se ao posicionamento de que o trabalho de investigação exige criatividade interpretativa, diálogo e incursões em outras áreas disciplinares. Ao mesmo tempo, sinaliza o caráter de artesanato intelectual no qual se reveste o processo de investigação acadêmica. Espera-se que nele se revele o próprio artesanato, trazendo nos resultados do trabalho, o próprio discurso a respeito do objeto trabalhado.

Justamente por essas características, o trabalho de pesquisa requer habilidades e conhecimentos que são acionados no decorrer do processo de trabalho, envolvendo revisões contínuas dos resultados parciais por meio de ferramentas e habilidades adequadas.

Associada a essas particularidades, e apoiada nas concepções de Wright Mills aqui formuladas, conclui-se que a pesquisa se organiza e traça um caminho impossível de ser previamente controlado de modo absoluto, guiando-se pela “lógica da descoberta” e não pela “lógica da comprovação”. Significa dizer que, ao iniciar o seu trabalho, o pesquisador se defronta com desafios, zonas de incertezas e nebulosidades que só vão, paulatinamente, se desvendando com engajamento, esforço e *insights* criativos que dependem do auxílio dos materiais e ferramentas disponíveis. Cabe lembrar que os âmbitos de desafios de pesquisa, na arquitetura, são potencializados pelas incursões em outros campos disciplinares em busca de aportes e fundamentos conceituais.

Nestas linhas de argumentação, os MCs são meios importantes de aperfeiçoamento do trabalho acadêmico, acionando recursos de reflexão e de diálogo.

Reafirmando colocações anteriores, possibilitam a expansão da capacidade de compreensões particulares dos indivíduos nos processos de aprendizagem, e permitem ainda estabelecer relações, passando de um universo proposicional fragmentado ao do texto complexo, envolvendo conexões interdisciplinares. Por meio deles é possível visualizar e organizar de modo claro o significado de conceitos e suas relações, bem como sistematizar conceitos, definições e noções produzidos no próprio campo disciplinar e em outras áreas das ciências humanas que poderão ser aplicados à compreensão do mundo empírico.

Neste sentido, os MCs são formas de organização sistemática de múltiplas relações e ideias. Contrariando o pensamento cartesiano, são dispositivos capazes de representar um complexo conceitual e uma forma de enfrentar um padrão que conduz à fragmentação do conhecimento. Ao omitirmos as relações possíveis entre conhecimentos e conceitos, podemos nos furtar a uma visão do todo, e de sua estrutura de significados. Pode-se dizer que, como formas de representação de um complexo, prestam-se à articulação de significados interdisciplinares.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, J. G.; CORREIA, P. R. M. Como fazer bons mapas conceituais? Estabelecendo parâmetros de referências e propondo atividades de treinamento. In: RBPEC – *Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências*, v. 13, n. 2, 2013.
- BECKER, H. *Segredos e Truques da Pesquisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BOURDIEU, P. *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito a cidade a revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014
- KATO, V. R. C. *Reflexões sobre o fazer arquitetônico*. Tese de Doutorado (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.
- KATO, V. R. C. O fazer arquitetônico: o artesão e sua obra. In: BLASS, L. (Org) *Imaterial e Construções de Saberes*. São Paulo: Educ: Fapesb, 2014.
- MILLS, C. Wt. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- NOVAK, J. D. *Learning, creating, and using knowledge: concept maps as facilitative tools in schools and corporations*. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- OSTROWER, F. *Criatividade de processos de criação*. 15. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.
- TELLES, V. S.; HIRATA, D. Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito. In: KOWARICK, L.; MARQUES, E. (Orgs.) *São Paulo: novos percursos e atores – sociedade, cultura e política*. São Paulo: Editora 34, 2011
- VEKIRI, I. What is the value of graphical displays in learning? In: *Educational Psychology Review*, v. 14, n. 3, p. 261-312, 2002.

Rio, Cidade e Paisagem Fluvial: o Território Paraibuna em Juiz de Fora/MG

River, City and River Landscape: Paraibuna's Territory in Juiz de Fora/MG

Río, Ciudad y Paisaje Fluvial: el Territorio Paraibuna en Juiz de Fora/MG

Lívea Rocha Pereira Penna, Mestranda, Programa de Pós-Graduação do Ambiente Construído, Universidade Federal de Juiz de Fora, livea.rocha@gmail.com, Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Engenharia, sala 4156, 36036-330, Juiz de Fora, Brasil.

Antonio Ferreira Colchete Filho, Professor associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído, Universidade Federal de Juiz de Fora, arqfilho2@globocom, Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Engenharia, sala 4156, 36036-330, Juiz de Fora, Brasil.

Resumo

O processo de formação do território e a transformação da paisagem urbana inclui uma série de acontecimentos e agentes que conformam a história local e deixam marcas no território. Em se tratando da paisagem fluvial, esses acontecimentos, por muitas vezes, estão ligados aos processos hidrológicos, como as enchentes e inundações. O objetivo desse artigo é analisar a relação entre o rio Paraibuna e a ocupação urbana de Juiz de Fora, suas influências na transformação de sua paisagem fluvial e na ordenação de seu território ao longo do tempo. Para isso, foram produzidas cartografias temáticas ressaltando as características perceptíveis do território, além de fotografias e *visitas in loco*, somadas a pesquisas de revisão de literatura. Verifica-se a importância do rio Paraibuna como conformador da gênese da ocupação urbana e eixo potencial de estruturação do território. Concluímos que as grandes mudanças urbanas, ao longo da história do município surgiram como

resposta aos processos hidrológicos naturais aos rios, mas direcionados por um urbanismo rodoviarista e desconectado da riqueza ecológica.

Palavras-chave: paisagem fluvial; Território; Rio Paraibuna

Abstract

The territory formation process and urban landscape transformation includes a number of events and agents that brand the local history, leaving marks on the territory. In the case of river landscape, these events many times are linked to hydrological processes, overflows, floods and inundation. The aim of this paper is to present the analysis of the relationship between the plasticity of the river Paraibuna and Juiz de fora society, resulting in the transformation of its river landscape and ordering its territory over time. For this, there were produced thematic cartography highlighting the noticeable features of the territory, and also photographs and site visits, added with the research on its history. We realize the importance of Paraibuna and its landscape as conformers of the genesis of urban occupation and shaft potential of structuring the territory. We conclude that the major changes in the river landscape emerged as a form of response to natural hydrological processes rivers, ordered by an urbanism system directed to the roads and disconnected from nature.

Keywords: river landscape; Territory; Paraibuna river

Resumen

El proceso de formación del territorio y la transformación del paisaje urbano incluye una serie de eventos y agentes que conforman la historia local y dejan marcas en el territorio. En el caso del paisaje del río, estos eventos muchas veces están vinculados a los procesos hidrológicos, las crecientes del río y las inundaciones. El objetivo de este trabajo es presentar el análisis de la relación entre la plasticidad del río Paraibuna y la sociedad de Juiz de Fora, lo que resulta en la transformación de su paisaje del río y la ordenación de su territorio con el tiempo. Para esto, se produjeron cartografías temáticas destacando las características notables del territorio, así como fotografías y visitas de campo, unida a la investigación sobre su historia. Llegamos a la conclusión de que los grandes cambios en el paisaje del río surgieron como respuesta a los procesos hidrológicos naturales de ríos, ordenado por un urbanismo orientado a las autopistas y desconectado de la naturaleza.

Palabras Clave: Paisaje fluvial; Território; Río Paraibuna

INTRODUÇÃO

Este estudo surge como uma vertente de estudos realizados no núcleo de pesquisa Ágora/CNPq e na École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse, que analisa a paisagem fluvial do rio Paraibuna e a conformação de seu território por meio de elaboração de cartografias, tendo como referencial teórico-metodológico Secchi; Vigano (s/d) e Papillaut; Chapel; Pere (2012). O objetivo deste estudo é contar a história da cidade de Juiz de Fora pelo Rio Paraibuna e entender como as intervenções realizadas ao longo do tempo conformaram a paisagem fluvial que temos hoje, analisada em cinco trechos específicos.

Observamos que desde o surgimento dos primeiros povoados até composição atual da mancha urbana de Juiz de Fora, o rio Paraibuna é um dos elementos mais antigos desta localidade. Foi em muitos momentos da história da cidade que esse rio direcionou a ocupação e a formação do território urbano de Juiz de Fora, compreendido como o elemento mais antigo da localidade. Visto que a cidade se formou na planície do rio Paraibuna, abrangendo seu leito maior, espaço dominado por ele, o nomeamos como território Paraibuna, motivação primordial para este estudo.

Entre os municípios atravessados pelo rio Paraibuna, Juiz de Fora é o maior deles e também o que mais o polui. Localizada na Zona da Mata Mineira, no estado de Minas Gerais, Juiz de Fora apresenta uma população estimada de 555.284 mil habitantes, distribuídos em 1.435,664 km². (IBGE, 2015). A cidade foi um dos polos industriais pioneiros em Minas Gerais e hoje conta com diversas indústrias produtoras de alimentos, bebidas, produtos têxteis, artigos de vestuário, mobiliário, metalurgia, montagem de veículos, entre outros. Segundo a CEIVAP (Comitê de Integração da Bacia Hidrográfica do rio Paraíba do Sul), a jusante do núcleo urbano de Juiz de Fora se encontram elevados índices de coliformes fecais e elevada carga de DBO (Demanda Bioquímica de Oxigênio), devido ao esgoto doméstico e aos despejos industriais lançados em seu leito. Sua bacia homônima possui uma área de contribuição de 8.597 km², entre os estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro, e apresenta-se como uma das principais sub-bacias do Paraíba do Sul, compreendendo uma importante parcela da área industrializada do país.

O próprio rio Paraibuna é uma linha de força no espaço urbano; pois vemos claramente, através de pesquisas históricas e vivências, sua influência no ordenamento da ocupação urbana e na formação da paisagem. Por ser um elemento plástico e vivo, o rio e as intervenções antrópicas realizadas em seu percurso moldaram o território. Entendemos que o rio Paraibuna, que já deu nome à cidade de Juiz de Fora, antiga "Santo Antônio do Paraybuna" (conforme grafia da época), é um forte elemento de identidade da cidade e teve em sua várzea o surgimento do município. Dessa forma, reconhecendo sua importância, referimos à área de estudo, compreendida na área de várzea do rio, como Território Paraibuna, um território dinâmico.

Neste estudo, analisamos o processo de construção do território e da paisagem fluvial a partir da relação existente entre Juiz de Fora e o rio Paraibuna ao longo do tempo. Compreender um território é compreender sua história, por isso, abordaremos esse processo a partir de determinados períodos da história da cidade, caracterizados por grandes acontecimentos que marcaram a relação do rio Paraibuna com a cidade, no período entre 1704 e 2016.

1704 – 1854: DA SESMARIA DO RIO BARRO AO MUNICÍPIO DE SANTO ANTÔNIO DO PARAYBUNA

A geomorfologia da paisagem Juiz-Forana é composta por uma área de morros e por uma área de vale plana, que acolhe, nos dias de hoje, a região central da cidade. É nessa área de vale que surgiram as primeiras ocupações do município.

A origem de Juiz de Fora está ligada à abertura do Caminho Novo que ligava a capital, Rio de Janeiro, às minas, encomendado por D. Pedro II como uma forma de combater o contrabando de ouro e diamante na região no século XVIII. O encarregado para esse feito foi Garcia Rodrigues Paes Leme. Os primeiros registros da chegada de Garcia Paes nas terras Juiz-Foranas, caracterizam a área de vale como uma área alagadiça de pântano, e descreve o rio Paraibuna como sendo muito largo, sinuoso e profundo. É citado também a presença de índios Carijós habitando a região (LESSA, 1985, p. 61).

A partir da chegada de Garcia Paes, no início do século XVIII, a paisagem fluvial do Paraibuna começa a ser transformada. Aos poucos são formados, à margem direita do rio, pequenos comércios, serviços e hospedarias até surgir um pequeno povoado. Poucos anos depois, com o intuito de estimular a ocupação dessas terras, a coroa portuguesa as divide em sesmarias e concede a sesmaria do rio Barro (Rio Paraibuna) para o genro de Garcia Paes, Tomé Correia Vasquez. Essas terras foram divididas em 25 quadras, que aos poucos, foram vendidas e ocupadas. Nesse momento, a margem esquerda do rio era completamente alagada e para atravessá-la, era necessário o uso de canoas. Somente no final do século XVIII que se tem registros de ocupação à margem esquerda do rio Paraibuna, por Antônio Dias Tostes. Em 1820, o povoado recebe o nome de povoado de “Santo Antônio do Paraybuna”. Essa época foi marcada pelo desenvolvimento da cafeicultura nos vales do rio Paraibuna, em razão do solo fértil, das vias e ferrovias que facilitavam a exportação da produção (GIROLETTI, 1988).

Observa-se que nesse primeiro momento são poucas as ocupações às margens do Paraibuna e as grandes porções de terra loteadas às suas margens formavam, muitas vezes, fazendas produtoras de café. A base da economia nessa época era cafeicultura, sustentada pela mão de obra escrava. Algumas características do solo e da vegetação do território nos comunica sobre parte dessa história e como isso influenciou na conformação da paisagem fluvial do Paraibuna hoje.

Sabe-se que, no período anterior à colonização, a vegetação da região era bastante homogênea e compacta. Segundo SILVA (2009, p. 2), a vegetação da bacia foi devastada e nos dias de hoje é formada por “agrupamentos primários com poucas intervenções, secundários fragmentados, e por vegetação

campestre natural, descaracterizada por possíveis queimadas, ou de origem antrópica”, sendo essa última representada por 84,9% do território da bacia.

O grande número e extensão de áreas de pastagem apresentados se deve à retirada da cobertura original para agricultura no período colonial e hoje correspondem à áreas de vegetação secundária baixa, herbácea, o que caracteriza grande extensão com gramíneas-forrageiras, mantidas geralmente por queimas periódicas.

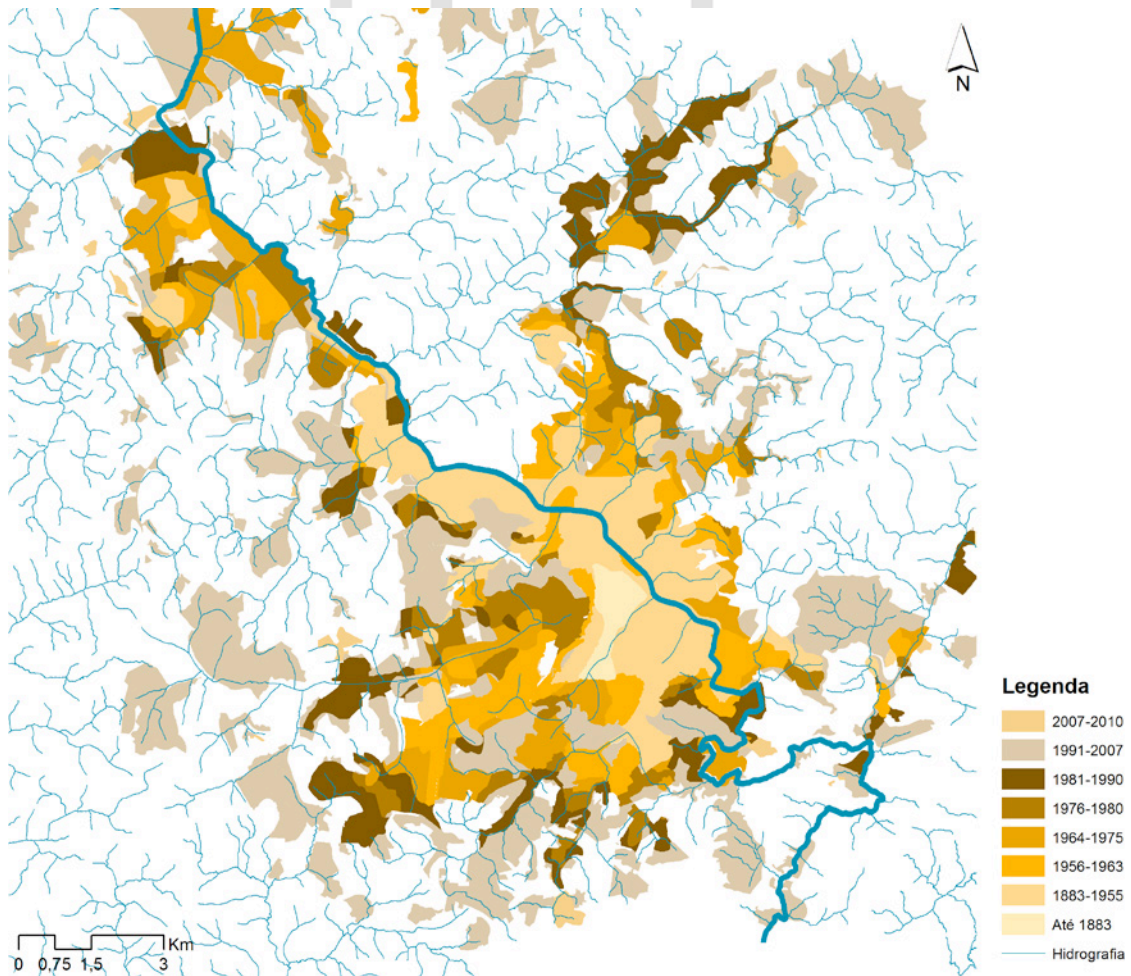


Figura 1: Ocupação urbana ao longo do tempo em Juiz de Fora. Fonte: Elaborada pelos autores com base de dados disponibilizada pela prefeitura de Juiz de Fora - PJF.

1854 – 1906: DO SURGIMENTO DO MUNICÍPIO À PRIMEIRA GRANDE INUNDAÇÃO

O ano de 1854 é marcado pela elevação da vila de “Santo Antônio do Paraybuna” à categoria de município. Esse período inicia-se com grandes transformações na economia da cidade e, aos poucos, se transforma em um polo industrial, acompanhado do desenvolvimento de sua infraestrutura, com a construção de

bondes, telefones e a primeira usina hidrelétrica da América Latina, a usina de Marmelos. Tais fatores atraíram as atenções dos arredores para a 'Princesa de Minas', posteriormente, também conhecida como 'Manchester Mineira', sendo o principal município da região da zona da mata (SOUZA, 2010).

Alguns anos depois é inaugurada a estrada União Indústria, entre Petrópolis/RJ e Juiz de Fora/MG, fato que contribuiu para a vinda de colonos e grande aumento da população do município. Nessa época, houve a ocupação da margem direita do rio, posterior à construção da estrada União Indústria, no local conhecido hoje como bairro Mariano Procópio, onde se formaram dois centros urbanos em Juiz de Fora. "Os dois centros populacionais que se formavam, estavam nitidamente separados por seis quilômetros de matas, lagoas e brejos interligados sinuosamente entre o rio e a montanha" (LESSA, 1985, p. 74).

Os colonos vindos para a construção da estrada ocuparam a região do Mariano Procópio e moravam em pequenas casas ao longo de uma rua principal. Além das casas desses imigrantes, havia também armazéns, uma fábrica de tecidos e a chácara de Mariano Procópio, composta de um palacete e uma colina arborizada, onde hoje se encontra o Museu Mariano Procópio. O museu se insere como uma das poucas áreas verdes da cidade e se destaca na paisagem fluvial do Rio Paraibuna. Porém, com a construção da avenida a beira-rio e a obra de retificação do Paraibuna nesse trecho, a relação estabelecida entre o rio e essa área foi bastante alterada, pois, hoje, além da avenida que os separa, há um grande muro completamente fechado que impede uma reconciliação, mesmo que visual, entre rio e museu, que será abordado mais à frente.

Observa-se que nesse período, com o aumento da população e da área urbana, um dos grandes problemas da cidade passou a ser a falta de saneamento. Para solucionar este problema foi proposto o rebaixamento do rio Paraibuna, com o objetivo de facilitar o escoamento da água em épocas de chuva e sanear as áreas pantanosas. Foi proposto um corte no rio Paraibuna à altura da rua Halfeld e iniciadas obras de abertura e calçamento de novas ruas, escavação e capeamento de canais para o escape de esgotos e de águas pluviais (BRASIL, 2013, p. 71).

Na década de 1870, iniciou-se a construção da estrada de ferro Dom Pedro II, que se implantou paralela ao rio, à margem direita. A ferrovia trouxe diversos benefícios para a cidade, como a redução do tempo de viagem entre a cidade e a capital, Rio de Janeiro. Facilitou também o escoamento da produção cafeeira da zona da Mata e dos produtos industrializados produzidos em Juiz de Fora. A construção da linha férrea consolidou o centro comercial na parte baixa da cidade entre a rua Halfeld e o rio Paraibuna, fato que contribuiu para o adensamento nesse trecho da cidade.

Em 1889, um grande feito ocorreu no leito do Paraibuna, mais especificamente na cachoeira de Marmelos: foi inaugurada a primeira usina hidrelétrica da América Latina, pela Companhia Mineira de Eletricidade, graças ao pioneirismo de Bernardo Mascarenhas. Esse feito favoreceu o desenvolvimento das indústrias na cidade e permitiu melhorar a iluminação pública e particular.

Em 1890, iniciou-se o processo de ocupação de uma área alagadiça na margem direita do rio, onde atualmente se encontra a praça Antônio Carlos. Devido ao baixo preço

dos terrenos dessa região, foram instaladas indústrias e fábricas. Também nesse ano, houve o aterramento de um dos meandros do Paraibuna, para o assentamento dos trilhos da Estrada de Ferro Central do Brasil. Essa região era regularmente atingida pelas águas nos períodos mais chuvosos do ano (BRASIL, 2013).

No final desse período, uma conformação da paisagem se fez, bem diferente daquela constituída até o início do século XIX. Em razão dos avanços urbanos, houve uma aceleração no processo de expansão da cidade, principalmente na área de várzea do Paraibuna, que por ser plana e formar um local de passagem para outros municípios tornou-se favorável para a instalação de moradias e comércios. Como foi, de certo modo, uma urbanização descontrolada, a situação sanitária da cidade passou por momentos críticos, favorecendo a disseminação de doenças típicas desse cenário, como verminoses e infecções.

Com o propósito de resolver a questão sanitária da cidade, em 1893, o engenheiro Gregório Howyan elaborou o “Plano de Saneamento e Expansão da cidade de Juiz de Fora”. O plano tinha como alvo a captação de águas pluviais, o sistema de esgotos, a abertura de ruas, a construção de pontes. E entre as propostas havia uma solução para o transbordamento do Paraibuna. Ele propunha a retificação de parte do curso urbano do Paraibuna, dragagem permanente e aumento de sua profundidade, no intuito de regular a vazão do rio. A retificação viria acompanhada de sua transposição, por meio da construção de um canal de derivação a jusante da área urbana, entre os bairros Costa Carvalho e Poço Rico. Para Howyan, o grande meandro que havia nesse trecho era o maior responsável pelos transbordamentos do rio e deveria ser eliminado para facilitar a fluidez da água. Esse plano audacioso só foi executado mais de meio século depois (MACHADO; CUNHA, 2011).

A transformação da cidade em polo industrial contribuiu para o desenvolvimento e o adensamento populacional no centro da cidade, onde havia a principal estação de trem e o comércio. Nessa época, foram estabelecidas várias das estruturas coletivas da cidade. Observa-se que as linhas de força do território já haviam sido definidas e muitos dos elementos de destaque já estavam presentes na paisagem até esse momento, como a linha férrea, a avenida Barão do Rio Branco, as antigas indústrias e algumas das principais vias.

1906 A 1942 : AS GRANDES INUNDAÇÕES E AS INTERVENÇÕES ANTRÓPICAS

Até meados do século XX foram acrescidas, e em alguns casos, substituídas à paisagem fluvial do Paraibuna, cinco pontes em diferentes trechos da cidade. A implantação dessas pontes possibilitou melhor acesso e maiores condições de ocupação da margem esquerda, uma vez que a cidade havia se desenvolvido basicamente à margem direita do rio (OLIVEIRA, 1975).

Por causa da ocupação urbana da “baixada do Paraibuna” nos anos anteriores e do intenso processo de desmatamento na região, surgiram vários problemas de

transbordamentos relacionados à ocupação nas áreas de cheia do rio, sendo palco de grandes inundações entre os anos 1906 e 1940.

Naquela época, a cidade estava em franca expansão e desenvolvimento econômico, porém, a falta de saneamento estava em divergência ao progresso de Juiz de Fora. Era preciso investir em obras de saneamento. Para isso, vários foram os estudos, projetos e planos realizados para Juiz de Fora. Entre eles, existiu o plano de Howyan, de 1892, o plano de Saturnino de Brito e Lourenço Baeta Neves, de 1915, o Projeto Dolabela Portela, de 1929, o Projeto Asdrúbal Teixeira de Souza, de 1934, os estudos de Henrique de Novaes, de 1934, o Projeto Hugo Vocurca Filho, de 1940, e o trabalho decisivo de Hildebrando Góes, de 1942 (MACHADO; CUNHA, 2011).

A grande inundação de 1906 ocupou toda parte baixa da cidade. Nessa época, os engenheiros Saturnino de Brito e Lourenço Baeta Neves lançaram o segundo "Plano Geral de Saneamento da Cidade". Nele foram propostas medidas de proteção aos transbordamentos do Paraibuna, baseados em casos da Holanda e de Nova Orleans/EUA. Ambos acreditavam que a implantação de diques de defesa e/ou de proteção em determinados trechos do rio resolveriam a questão.

Como o plano de Baeta e Brito não foi executado, ocorreram outras grandes inundações nos anos de 1919, 1922, 1924 e 1926, com inúmeros prejuízos públicos e privados. Em resposta às inundações, foram iniciadas, em 1926, as obras de aterro hidráulico em parte do rio Paraibuna, no bairro Mariano Procópio, e em 1939, na baixada do Paraibuna, parte da região central da cidade, para alterações na estrada de ferro.

A morfologia do rio era diferente nessa época. O rio tortuoso de águas barrentas e não poluído era estreito, volumoso e cheio de meandros. Passava pela cidade à baixa velocidade e em épocas de chuva transbordava. Ao longo do tempo, inúmeros aterros foram realizados em seu leito maior, para a construção de casas, praças e ruas, e intensificaram a ineficiência do escoamento d'água nos períodos de chuva. Em 1940, ocorreu a maior e mais forte inundação da história da cidade, que deixou 6.800 desabrigados, casas ruíram, fábricas e comércios foram danificados. "A enchente teve duração de 91 horas e 30 minutos e a descarga máxima teria alcançado 245m³/s, muito superior à capacidade da calha do Paraibuna, na época calculada em 120m³/s" (MACHADO; CUNHA, 2011, p. 10). Para abrigar essas pessoas, iniciou-se a ocupação na área sudeste da cidade, atual bairro Furtado de Menezes. Após esta grande inundação, em 1941, iniciam-se os estudos para retificação do rio Paraibuna, com o intuito de evitar as constantes inundações na cidade (OLIVEIRA, 1975, p. 90).

O rio Paraibuna, por muitos anos havia sido vetor de ocupação e consolidação da cidade, passou a ser visto como ameaça à população, pelas doenças e perdas materiais, ocorridas em razão das cheias. Como essa era uma realidade intrínseca ao território Paraibuna, o poder público propõe medidas para "domá-lo", como forma de evitar enchentes, atenuar os casos de doenças relacionadas à falta de saneamento e diminuir a sede provocada pela falta d'água para consumo.

Em 1942, iniciou-se a primeira grande obra de retificação do rio Paraibuna que foi concluída por volta de 1950. Foi identificado pelo engenheiro Hildebrando Góes, do Departamento Nacional de Obras de saneamento, que a maior causa das enchentes era a baixa declividade do rio em área urbana, que seria solucionada com três medidas: a regularização do rio, a construção do canal Howyan e a criação de barragens em Chapéu D'Uvas.

As obras de retificação abrangeram um trecho correspondente a 12.200 metros do curso natural do Paraibuna em área urbana e o reduziu a 10.200 metros. Para isso foram necessárias "dragagem, aterros, desmonte de rochas, escavação, proteção das margens, reconstrução e alargamento de pontes, desvio da estrada União & Indústria e desapropriações" (MACHADO; CUNHA, 2011, p. 12).

Nessa obra foi implementada parte do plano elaborado por Howyan, em 1893, para a retificação do Paraibuna, com a criação do canal que leva seu nome. O canal foi construído na área correspondente hoje aos bairros Poço Rico e Costa Carvalho, tendo sido realizado com paredes espessas em pedras, foi pensada a necessidade de uma derrocagem em parte do leito e a construção de banquetas laterais para reforçar a estrutura, podendo suportar tráfego de veículos pesados. Nesse trecho do rio, seu curso foi reduzido de 1.440 metros para 840 metros, alterando significativamente sua paisagem fluvial. Uma área foi desocupada para dar espaço ao novo canal do rio e outra foi aterrada dando espaço a moradias populares. Essa obra contribuiu para a consolidação da área central do município e pela expansão urbana nos sentidos norte e sudeste (BRASIL, 2013; MACHADO; CUNHA, 2011).

As intervenções realizadas nessa obra de aprofundamento do leito, alargamento das margens e retificação do rio apresentaram-se, contudo, eficientes, evitando futuras inundações de grandes proporções, como a ocorrida em 1940. Portanto, com ela surgiram outras intervenções no território. Assim como nas intervenções posteriores, foram necessárias desapropriações de diversos imóveis, o aterro na baixada do Paraibuna, a demarcação de novos quarteirões e a implantação da avenida marginal ao rio, a avenida Paraibuna, atualmente nomeada como avenida Brasil.

A construção da avenida Brasil foi um dos elementos que transformaram a paisagem fluvial de Juiz de Fora de forma significativa. A implantação da avenida surgiu em um momento em que houve o advento da indústria do automóvel e o planejamento urbano voltou-se para um urbanismo de cunho rodoviarista. A partir desse momento, o espaço livre e sem barreiras, onde a população estabelecia contato direto com os rios, foi interrompido por uma via destinada aos veículos.

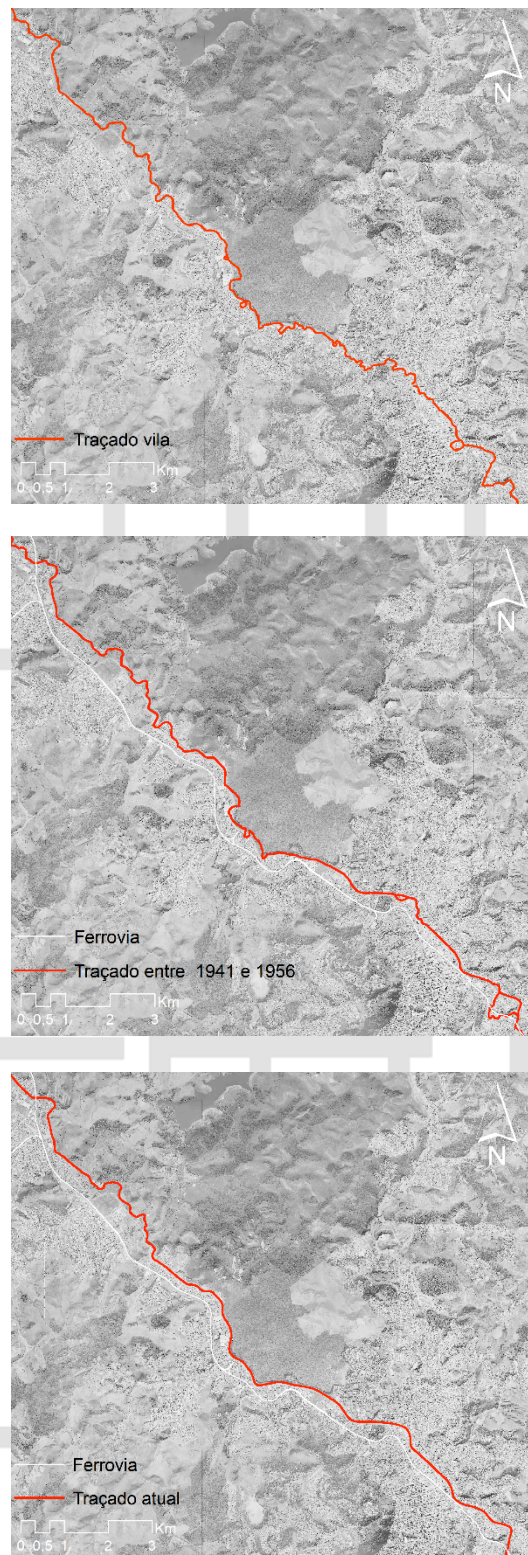


Figura 2: O traçado do rio Paraibuna em três momentos diferentes ao longo do tempo: o primeiro retrata o traçado do rio Paraibuna, até meados do século XIX enquanto vila de "Santo

Antônio do Paraybuna”: o segundo marca o traçado entre 1941 e 1956, século XX, no período de execução da grande obra de retificação do rio Paraibuna; e o terceiro representa o traçado do rio nos dias atuais, século XXI.

Fonte: Elaborada pelos autores com base em BRASIL (2013, p. 88-106).

1950 – 2016 : AUMENTO POPULACIONAL, INDÚSTRIAS E A EXPANSÃO DA MANCHA URBANA

Especialmente a partir da década de 1950, iniciou-se um processo de crescimento exponencial da população mundial, intensa expansão urbana, industrialização, aumento da produção de energia elétrica e consumo desregrado e isso fez com que grande quantidade de água fosse necessária para manter a maneira como vivemos hoje. O período das décadas de 1960 e 1970, em Juiz de Fora, foi marcado pelo grande aumento populacional. A cidade passou a ter um crescimento no sentido noroeste e surgiram alguns bairros na zona norte da cidade, como Jardim São João, Jockey Club e Distrito Industrial, frutos de aterros (BRASIL, 2013).

A partir do ano de 1968, a montante da área urbana de Juiz de Fora, iniciou-se a ocupação de uma grande área à margem direita do rio, com a construção de casas populares pela Companhia de Habitação do Estado de Minas Gerais (COHAB). Principalmente na década de 1970, a ocupação da zona norte da cidade cresceu consideravelmente, aumentando progressivamente sua mancha urbana, o que passou a gerar grandes transformações no traçado do rio e em sua paisagem fluvial devido às instalações de indústrias. Nesse momento também, foram formados mais bairros periféricos à zona central da cidade.

Em sequência, durante a década de 1970, houve o prolongamento da avenida beira-rio (avenida Brasil), próximo à ponte de Santa Terezinha, ocorrendo, assim, outra fase de desapropriações às margens do Paraibuna. A partir dessa década, o transporte de passageiros pela linha férrea começou a diminuir até algumas linhas se extinguirem por completo. Atualmente, a linha férrea é utilizada somente para o transporte de carga, utilizando-se do mesmo traçado, o que proporciona grandes transtornos ao trânsito.

Outra retificação foi realizada, dessa vez, próximo ao distrito industrial, ao norte da cidade, compreendendo uma parcela de 30 km de rio. O objetivo era regular a vazão de água da barragem Chapéu D’Uvas, sua construção foi concluída na década de 1990. O intuito de construção da barragem foi de atenuar as enchentes e ampliar o potencial de abastecimento de água de Juiz de Fora. Nesse trajeto, ainda hoje, ocorrem transbordamentos da água do Paraibuna, provavelmente, em razão do surgimento de ocupações e expansão do bairro (BRASIL, 2013).

Percebe-se que já no final do século XX, a composição da mancha urbana muito se assemelha à composição atual. Notam-se pontos de expansão urbana, principalmente à noroeste e na zona norte, principalmente em bairros onde são formadas áreas de ocupação irregular à beira rio, como no, o bairro Parque das Torres. Observa-se também uma predominância de lojas e serviços voltados para veículos.



Figura 3: Cartografia elaborada para análise do território. 1- Relação das áreas verdes e tecido urbano. Matas em tom de verde escuro, pastagens e solo exposto em verde claro; Edificações em cinza e cursos d'água em azul. 2- Relação das infraestruturas. Rio Paraibuna em azul; ferrovia em laranja; rodovia em vermelho; vias em cinza. 3 – Foto da cidade com destaque para o percurso do rio na área central.

Fonte: Elaborada pelos autores com base de dados disponibilizada pela prefeitura de Juiz de Fora - PJF.

METODOLOGIA DE ANÁLISE E SÍNTESE DOS RESULTADOS: A IDENTIFICAÇÃO DE TRECHOS EXEMPLARES

Para analisar a paisagem fluvial e a estruturação do Território Paraibuna nos dias de hoje, fizemos percursos de reconhecimento do território, com base na experiência dos autores e em relatos de pesquisa coletados ao longo do tempo, como também indica Berque (1994). Identificou-se na área de estudo cinco trechos que possuem características distintas, ao longo de seu percurso em Juiz de Fora. Esses trechos foram escolhidos com base na metodologia adotada por Papillault; Chapel; Reme (2012), que por meio de percursos, diálogos e registros fotográficos, conseguimos aprender as características gerais da paisagem fluvial, através da identificação de trechos bem caracterizados e distintos entre si, que são também resultados de processo histórico, como demonstrado anteriormente.

1º - O primeiro trecho identificado foi na zona norte, a montante da área urbana. Nesse trecho é apresentado uso predominantemente residencial em sua margem direita e uma grande área militar de mata em sua margem esquerda, o chamamos de trecho Verde, pela presença da natureza no dia a dia dos moradores do bairro e na composição de sua paisagem. Nesse trecho não há calçada para caminhada de pedestres e a vegetação domina ambas as margens do rio.

2° - Marca uma relação de conflito entre um dos bairros populares surgidos entre as décadas de 1960 e 1970 na zona norte da cidade, à margem direita e uma área de ocupação irregular à margem esquerda do rio, que compõe parte do bairro Parque das Torres, conhecido pelo alto índice de casos de violência e consequentemente pela insegurança. Essa área de ocupação irregular à margem esquerda é marcada por moradias precárias, que utilizam o leito do rio para o despejo direto de dejetos. Essa é uma área que necessita de atenção.

3° - É caracterizado por grandes edificações comerciais à margem direita, frente à um dos maiores remanescentes de mata atlântica em área urbana, a Mata do Krambeck, situada à margem esquerda do Paraibuna (Instituto Estadual de Florestas – IEF, s.d.). Nesse fragmento é difícil encontrar pessoas vivenciando os espaços, sendo as edificações voltadas para o grande comércio, geralmente acessadas somente por veículos. As poucas pessoas encontradas nesse trecho desempenham atividades relacionadas a prática de esportes, como corrida e ciclismo ou esperam ônibus para cidades vizinhas. Poucas são as edificações residenciais nesta área.

4° - Caracteriza-se por dois espaços públicos de caráter cultural e de lazer o Museu Mariano Procópio e o Jardim Botânico da Universidade Federal de Juiz de Fora. Ambos se situam às margens do rio, mas encontram-se visualmente desconectados. Nesse fragmento temos também o bairro Mariano Procópio como exemplo de uma centralidade urbana e lugar de memória da cidade, como uma das primeiras áreas ocupadas em Juiz de Fora.

5° - O último trecho se diferencia pelo dinamismo, o movimento de pessoas de um lado ao outro das margens do Paraibuna. São diversas pessoas caminhando às pressas. Caracteriza-se pelo comércio de rua, por edificações públicas e imóveis de interesse cultural. É nesse trecho que temos a identificação de vários marcos construídos na paisagem fluvial. Tem-se o edifício da prefeitura, o edifício Encosta do Sol (conhecido como “minhocão”), a vista do Cristo Redentor do morro do Imperador, a antiga estação de trem e a linha férrea, que nesse trecho encontra-se próxima ao curso do rio.

Os processos de formação do território trouxeram grandes alterações na paisagem fluvial de Juiz de Fora. Apesar da inexistência de registros fotográficos, temos registros escritos que nos descrevem a paisagem vivenciada pelos primeiros habitantes e desbravadores das terras do rio Barro (atual rio Paraibuna). Sabemos que a cidade de Juiz de Fora de hoje apresenta uma geomorfologia muito diferente da encontrada por Garcia Paes no início do século XVIII. A área pantanosa e de muitas matas já não existe mais, porém está guardada nos registros e nas cicatrizes desse território, assim como as intervenções antrópicas deixaram suas marcas nos meandros do Paraibuna (REIS, T. et al., 2013).

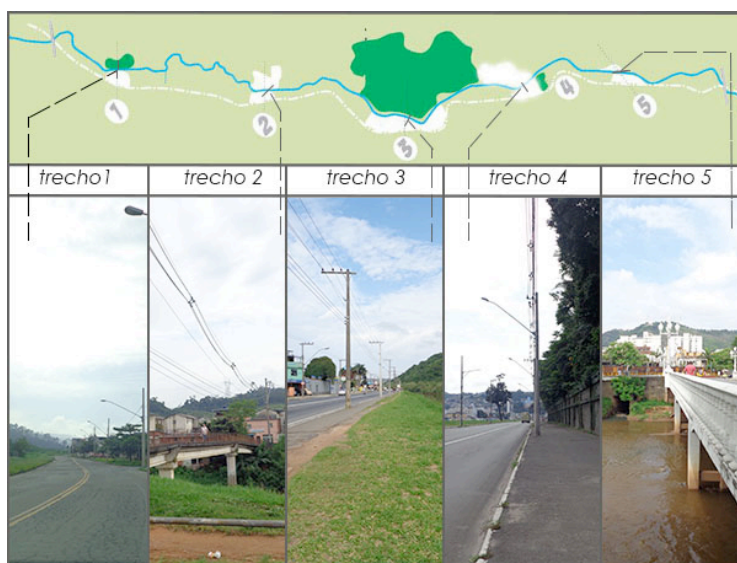


Figura 4: Os cinco trechos destacados ao longo do rio Paraibuna no município de Juiz de Fora/MG. Fonte: Elaborada pelos autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para melhor compreender a relação entre as intervenções na paisagem fluvial e a cidade de Juiz de Fora, se destacou a história urbana com base em quatro períodos em que o rio foi protagonista. A partir desse embasamento, foi-se a campo tomando por base referenciais teórico-metodológicos que destacam a experiência humana para compreensão da paisagem (BERQUE, 1994; SECCHI; VIGANO, s/d; PAPILLAU; CHAPEL; REME, 2012), produzindo-se cartografias alternativas que somam mais de 30 mapas e 200 registros fotográficos.

A partir disso, observamos que a conformação do que denominamos território Paraibuna está ligada basicamente a duas questões: aos processos hidrológicos inerentes aos rios e às ações antrópicas dadas em resposta a esses processos. A forma com que se lidou com os problemas vinculados aos rios, até o século passado, determinou a paisagem fluvial que temos hoje nas cidades brasileiras. Canalizações, retificações e construções de vias marginais estão entre as ações adotadas em muitos dos municípios brasileiros. Por muitas vezes, as soluções apresentadas pela engenharia tradicional eram acompanhadas por justificativas de desenvolvimento das cidades, melhoria de acessos viários e de controle de enchentes. Portanto, sabemos hoje, que estas ações não solucionam os problemas relacionados aos cursos hídricos, ao se mostrarem pouco eficientes no controle de enchentes; pela fragilidade socioambiental, demarcada por grandes danos aos ecossistemas; ao comportamento hidrológico do sistema fluvial e à paisagem urbana.

Vimos que nos dias de hoje o território do Paraibuna se apresenta como uma das áreas desvalorizadas da cidade, além da poluição de suas águas, às suas margens se estabeleceram ao longo do tempo, fábricas, habitações populares unifamiliares, indústrias, galpões, grandes comércios, borracharias, concessionárias, conjuntos

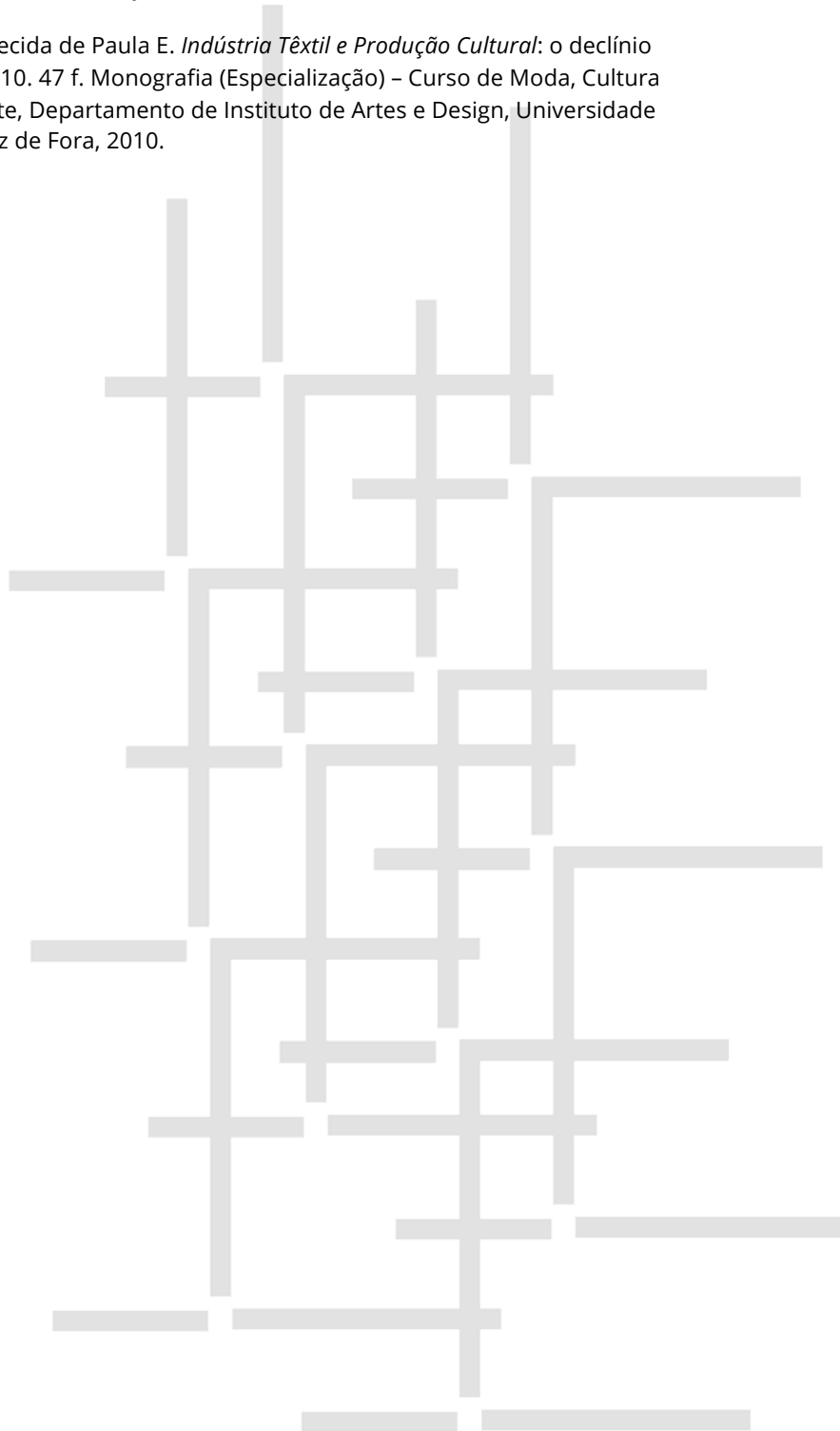
habitacionais, construções irregulares, entre outros. O rio que já foi visto como um problema de urbanização hoje é requerido como um elemento de conotação ambiental forte para a qualidade da cidade. Entretanto, os efeitos de ações danosas sobre ele exigem intervenções rigorosas que possam não só recuperá-lo do ponto de vista ambiental, como também do identitário. Espera-se que projetos de despoluição e o parque linear previstos para suas margens sejam os próximos passos registrados na história e cartografia de Juiz de Fora.

REFERÊNCIAS

- BRASIL, Camila Campos Grossi. *Paisagem e ambiente construído: Intervenções antrópicas no traçado do rio Paraibuna em Juiz de Fora - MG*. 2013. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) - Faculdade de Engenharia - Mestrado em Ambiente Construído, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- BERQUE, Augustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Editions Champ Vallon Collection: Pays-paysages França, 1994.
- CEIVAP, *Plano de Recursos Hídricos da Bacia do Rio Paraíba do Sul - Resumo: Caderno de Ações Bacia do Rio Paraibuna*, [20--].
- GIROLETTI, Domingos. *Industrialização em Juiz de Fora: 1850 a 1930*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988, 140 p.
- LESSA, Jair. *Juiz de Fora e seus pioneiros - do caminho novo à proclamação*. Juiz de Fora: UFJF / FUNALFA, 1985.
- MACHADO, Pedro José de Oliveira; CUNHA, Sandra Baptista. *Juiz de Fora: inundações, saneamento e ordenamento territorial*. Juiz de Fora, 2011.
- OLIVEIRA, Paulino. *Efemérides Juizforanas (1698-1965)*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 1975.
- PAPILLAULT, Rémi; CHAPEL, Enrico; PERE, Anne; *Toulouse Territoires Garonne: habiter em borddufleuve*. Toulouse, Collection Architectures Presses Universitaires du Mirail, 2012.
- REIS, Taiana ; BOAS, Lucas ; OLIVEIRA, Mateus ; OLIVEIRA, Barbara; FELIPPE, Miguel. Caracterização hidrogeomorfológica do rio Paraibuna no trecho urbano de Juiz de Fora/MG. *Revista Geografia*, Juiz de Fora, v.2, n.2, 2013, p. 8.
- SECCHI, Bernardo; VIGANO, Paola. *Le diagnostic prospectif de l'agglomération parisienne: consultation internationale de recherche et développement sur le grand pari del'agglomeration parisienne*. La ville «poureuse»: chantier 2, [20--].
- SILVA, Ana ; ZAIDAN, Ricardo T.; ARAÚJO, João Paulo C. DE.; CASTRO, Tatiana G. S. DE. Análise evolutiva da vegetação da bacia do Rio Paraibuna na região

Sudeste nos últimos 30 anos. In: *Anais...XIII Simpósio Brasileiro de Geografia Física Aplicada (SBGFA)*, Viçosa, 2009.

SOUZA, Márcia Aparecida de Paula E. *Indústria Têxtil e Produção Cultural: o declínio desvelado*. 2010. 47 f. Monografia (Especialização) – Curso de Moda, Cultura de Moda e Arte, Departamento de Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.



Mapas Oficiais e Cartografias do Cotidiano: Tensionamento das Experiências no Espaço

Official Maps and Everyday Life Cartography: Tensions Movements of Experiences in Space

Mapas Oficiais y Cartografías del Cotidiano: Tensionamiento de las Experiencias en Espacio

O artigo é parte da pesquisa de doutorado em andamento, "Cartografias do cotidiano para colorir cidades", realizada sob orientação de Xico Costa no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU-UFBA) e com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Camila Benezath Rodrigues Ferraz, Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, camilabenezath@hotmail.com, Salvador, Brasil.

Resumo

O mundo pode ser representado em ponto, linha e polígono? Mapas são espelhos do mundo? O artigo apresenta estes questionamentos para discutir formas de aproximações com o espaço urbano em sua complexidade. Para tanto, tensionamos os conceitos de cartografia em suas duas vertentes: enquanto disciplina que normatiza a produção de mapas oficiais e enquanto processo metodológico da experiência na cidade. A primeira vertente se apoia na ciência moderna para produção de mapas aparentemente imparciais. Isso esconde que mapas são necessariamente representações generalizadas e reduções da complexidade do espaço. A segunda vertente se aproxima da ideia de rizoma. Nesse sentido, a cartografia enquanto processo metodológico é aberta para outras entradas,

combinações e desdobramentos. Chamamos de cartografias do cotidiano quando esse processo se volta para as práticas cotidianas. Levantamos ainda a possibilidade do uso de *sites* e aplicativos de geovisualização e geocolaboração, como diários de bordo virtuais. Essa prática é adequada apenas quando considerada como ferramenta e não como produto final e poderia ser uma tática desviacionista, ao se apropriar de técnicas usadas pela estratégia de produção de mapas oficiais para construção de outros olhares sobre a cidade, para além de estigmas difundidos pelos mapas oficiais.

Palavras-chave: mapas oficiais; cartografia do cotidiano; metodologia.

Abstract

Can the world be represented by point, line, and polygon? Are maps the world's mirrors? This paper starts with those questions in order to discuss some ways to study urban space in its complexity. Therefore, we tensioned the concepts of cartography into two aspects: as a discipline, which rules the production of the official maps and as a methodological process for the experience in the city. The first part is based on modern science to produce maps apparently impartial. It hides that maps are generalized representations and reductions of the space complexity. The second part approaches the concepts of cartography and the one of rhizome. The cartography, understood as a methodological process, opens itself to other inputs, combinations, and developments. We call it everyday life cartography, when this process is focused in everyday practices. In addition, we showed that is possible to use websites and applications of geo-visualization and geo-collaboration as virtual log books. This practice is adequate only when considered as a tool and not as a final product. It would be a deviationist tactic, as it appropriates techniques used by the strategy of producing official maps to construct other points of views about the city and to overcome stigmas broadcast by the official maps.

Keywords: Official maps; everyday life cartography; methodology.

Resumen

¿El mundo puede ser representado en punto, línea y polígono? ¿Los mapas son espejos del mundo? El artículo presenta estas preguntas para discutir formas de acercamientos con el espacio urbano en su complejidad. Para ello, tensamos los conceptos de cartografía en sus dos aspectos: mientras que la disciplina que regula la producción de mapas oficiales y mientras que un proceso metodológico de la experiencia en la ciudad. La primera parte se apoya en la ciencia moderna para producir mapas aparentemente imparciales. Esto oculta que los mapas son representaciones generalizadas y reducción de la complejidad del espacio. La segunda parte se acerca a la idea de rizoma. En este sentido, la cartografía, como procedimiento metodológico se abre para otras entradas, las combinaciones y desarrollos. Llamamos cartografías del cotidiano, cuando este proceso se vuelta a las prácticas diarias. Además planteamos la posibilidad de la utilización de sitios Web y aplicaciones de geo-visualización y geo-colaboración como diarios de a bordo virtuales. Esta práctica es conveniente sólo cuando la considera como una herramienta y no como un producto final y podría ser una tática desviacionista, al

apropriarse de las técnicas usadas por la estrategia de producción de mapas oficiales para la construcción de otras miradas sobre la ciudad, aparte de estigmas diseminados por los mapas oficiales.

Palabras Clave: Mapas oficiales; cartografía de lo cotidiano; metodología.

INTRODUÇÃO

"O mundo pode ser representado em ponto, linha e polígono". "Mapas são espelhos do mundo". Tais afirmações são comuns ao processo de mapeamento, mas sobre elas pontuamos alguns questionamentos. Que mundo representamos com esses elementos? Seria essa representação uma simplificação de nossos olhares para a vida cotidiana? O espelho é capaz de refletir a complexidade das cidades ou algumas áreas permanecem opacas?

Mapas não são apenas desenhos, mas são discursos vinculados a determinado espaço-tempo. Estão diretamente comprometidos pelas intenções do autor e pelas expectativas da audiência. Saberes-poderes contribuem para promoção de estigmas sobre áreas da cidade, quando realizadas atividades aparentemente simples e corriqueiras, como consultar mapas online.

A partir das questões acima, o artigo tem como objetivo discutir formas de aproximações com o espaço urbano em sua complexidade. Buscamos por metodologias para construção de discursos que priorizem as práticas cotidianas, no sentido de enfrentar estigmas sobre áreas das cidades. Tais estigmas, como os chamados "Centros Históricos", são usados para justificar publicidades turísticas e intervenções urbanas que tomam a memória como mercadoria e espetáculo e que promovem ações desvinculadas das práticas cotidianas locais.

Para tanto, tensionamos os conceitos de cartografia em duas vertentes: enquanto disciplina que normatiza a produção de mapas oficiais e enquanto processo metodológico para experiência na cidade^{1,2}. Em seguida, levantamos a possibilidade de uma tática desviacionista ao usar *sites* e aplicativos de geovisualização e geocolaboração, como diários de bordo virtuais. Essa tática apropria-se de técnicas usadas pela estratégia de produção de mapas oficiais para possibilitar difusão e construção de narrativas que priorizem práticas cotidianas, em vez de reforçar os estigmas do saber-poder hegemônico.

¹ A discussão sobre conceitos de cartografias foi iniciada durante a Especialização em Geoprocessamento, realizada pela PUC Minas Virtual, sob orientação de Sandro Laudares e concluída em 2016. Essa discussão também está presente na pesquisa de doutorado em andamento realizada sob orientação de Xico Costa no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (PPGAU-UFBA).

² Ao longo do artigo, empregamos o termo experiência em sua dupla compreensão enquanto experiência vivida (*das Erlebnis*) e experiência narrada (*die Erfahrung*) (GAGNEBIN, 2014).

Cabe destacar que o artigo não pretende esgotar a discussão sobre os conceitos de cartografia nem sobre possíveis formas de aproximações com o espaço urbano em sua complexidade. Ao longo do texto, o leitor pode encontrar possíveis desvios que podem ser tomados na busca pelo aprofundamento de conceitos apenas tangenciados neste trabalho. Como uma cartografia entendida enquanto processo metodológico, o artigo se apresenta como parte de um processo rizomático em permanente construção.

CARTOGRAFIA ENQUANTO DISCIPLINA PARA CONSTRUÇÃO DE MAPAS

Mapas com sistemas de projeções geográficas, pontos cardeais, escala e simbologia surgiram por volta do século XV (WOOD; FELS; KRYGIER, 2010), período marcado por grandes navegações e conquistas de novos territórios. Admitir a existência de mapas só a partir da Idade Moderna é admitir que esses são essencialmente instrumentos bélicos (LACOSTE, 1988), já que para conquistar um território "é preciso reconhecê-lo em suas mais diversas variantes - e aí incluem-se desde as fronteiras disputadas até os acidentes geográficos a serem vencidos" (SOUSA, 2012, p. 46).

O interesse conquistador aproveitou a ciência moderna para garantir aparente imparcialidade aos mapas, por meio do uso da geometria e da matemática na representação das relações espaciais. Nada mais apropriado do que a objetividade das ciências exatas para afirmar seu interesse sobre o do outro. O mapa assumiu, portanto, papel hipnotizador para o leitor: é como se ele dissesse "'leia-me cuidadosamente, siga-me de perto, não duvide de mim'. Diz, 'eu sou a Terra na palma da sua mão. Sem mim, você está sozinho e perdido'." (HARLEY, 1989, p. 1, tradução nossa) ³.

Para reforçar a imparcialidade atribuída aos mapas e assegurar que esses estejam "corretos", sua elaboração é regulamentada em procedimentos estabelecidos por autoridades reconhecidas, tais como a *Internacional Cartographic Association* (ICA) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Segundo o IBGE (1998), o processo de mapeamento envolve três fases distintas: concepção, produção e utilização. A fase de concepção inclui o planejamento da produção, no qual o autor deve se perguntar qual a finalidade do mapa, para qual uso e para quem se destina. Além disso, define-se procedimentos, materiais, cores e convenções a serem adotados. Ainda nesse primeiro momento, deve ser realizado inventário sobre a documentação existente, que servirá de subsídio para elaboração do mapa. Na fase de produção, o planejamento se materializa em métodos como aerofotogrametria e levantamento de campo. Nessa fase, as informações obtidas são organizadas. Por fim, na fase de utilização, as informações estão prontas para serem disponibilizadas em forma de mapa. O usuário pode combiná-las com informações obtidas em outros mapas e desenvolver estudos específicos. Todavia, ao usuário não cabe o benefício da dúvida; os métodos rigorosamente respeitados transformam os mapas em "espelho do mundo".

³ Do original "A map says to you, 'read me carefully, follow me closely, doubt me not'. It says, 'I am the earth in the palm of your hand. Without me, you are alone and lost'."

O conceito de cartografia adotado pela *International Cartographic Association* (ICA) tem sido modificado desde a década de 1960. Segundo Arlete Meneguette (2013), durante o XX Congresso Internacional de Geografia em 1964, a cartografia foi definida como

conjunto de estudos e operações científicas, artísticas e técnicas, baseado nos resultados de observações diretas ou de análise de documentação, com vistas à elaboração e preparação de cartas, projetos e outras formas de expressão, assim como sua utilização (MENEGUETTE, 2013, p. 3).

Posteriormente, em 1995, a definição de cartografia passou a ter como foco questões relativas ao estudo, concepção, produção e difusão de mapas. Em 2003, uma nova definição foi proposta, a qual considerou cartografia como

a disciplina que envolve a arte, a ciência e a tecnologia de construção e uso de mapas, favorece a criação e manipulação de representações geoespaciais visuais ou virtuais, permite a exploração, análise, compreensão e comunicação de informações sobre aquele recorte espacial (MENEGUETTE, 2013, p. 5).

Novamente, o foco para definição de cartografia recaiu sobre o mapa. O mapa, ainda segundo Arlete Meneguette (2013, p. 7), foi definido como "representação simbolizada da realidade geográfica, representando características selecionadas, resultante de esforço criativo da escolha de seus autores e projetado para quando as relações espaciais são de primeira importância".

A definição acima, proposta pela ICA em 2003, evidencia a parcialidade dos mapas. Nela fica claro que mapas possuem finalidades, generalizações, distorções da realidade e autoria, seja de profissional técnico, instituição ou empresa de mapeamento (SOUSA, 2012). Isso nos leva a assumir que mapas são discursos carregados de saber-poder que implicam em subjugar o outro a partir de interesses próprios (FOUCAULT, 2010). Todos os mapas se esforçam para enquadrar sua mensagem ao contexto da audiência, declaram um argumento sobre o mundo e são proposicionais por natureza (HARLEY, 1989).

Tomemos como exemplo o mapa temático do "Visitar Vitória". O serviço desenvolvido pela Secretaria Municipal de Turismo, Trabalho e Renda da prefeitura de Vitória é um projeto dentro do "Programa de Revitalização do Centro de Vitória" e tem como principal objetivo "promover e consolidar o Centro Histórico de Vitória" (VISITAR, 2017). Para tanto, oferece visitas monitoradas à sete edificações identificadas como patrimônios históricos. Como parte da divulgação do serviço, foram distribuídos mapas temáticos⁴, nos quais apenas algumas edificações, monumentos, pontes e ruas estão identificados como "pontos de interesse turístico e cultural". A escala adotada para o mapa delimita o "Centro Histórico" entre dois desses pontos: a Ponte Florentino Avidos (Cinco Pontes) e o Clube de Regatas Saldanha da Gama. A baía de Vitória também foi numerada para identificação em legenda e ganhou dimensões consideravelmente maiores, afastando Vitória da cidade vizinha, Vila Velha. Ruas

⁴ Disponível em: <[HTTP://WWW.VITORIA.ES.GOV.BR/ARQUIVOS/20160315_MAPA_DO_CENTRO_HISTORICO.PDF](http://www.vitoria.es.gov.br/arquivos/20160315_MAPA_DO_CENTRO_HISTORICO.PDF)>.

foram interrompidas e apenas os pontos considerados como de interesse turístico e cultural estão destacados em cores; todo o restante da área é apresentado em volumes semitransparentes. Além disso, mapa-chave com localização da área no município, legenda e pontos cardeais dão caráter técnico e menos ilustrativo ao mapa.

Outro exemplo é o mapa oficial da Prefeitura Municipal de Vitória para delimitação dos bairros. Em 2012, a administração municipal elaborou diversos mapas⁵ com os limites de bairros de acordo com o estabelecido pela Lei nº 6.077, de 29 de dezembro 2003. Nesses mapas estão identificadas as principais ruas e os bairros limítrofes. São utilizados elementos que contribuem para seu entendimento como mapa oficial, tais como *grid* de coordenadas geográficas, mapa-chave, legenda, escala, indicação de norte, informações socioeconômicas extraídas do IBGE e brasão da prefeitura municipal.

A delimitação de "Centro Histórico" dada pelo "Visitar Vitória" e a delimitação do bairro-centro dada pela legislação municipal não são coincidentes. O primeiro inclui trechos de outros bairros, enquanto a delimitação do bairro-centro compreende ruas que foram deixadas de lado ou interrompidas na sua definição como "Histórico". Isso nos ajuda a reforçar a ideia de que mapas não são apenas desenhos. Mapas são ferramentas de materialização de ideologias que contêm dados e discursos vinculados a determinado espaço-tempo, sendo diretamente comprometidos pelas intenções do autor e pelas expectativas da audiência.

Além disso, os exemplos nos ajudam a lembrar que mapas são representações generalizadas e reduzidas da complexidade da realidade. Ora, seria inviável e desnecessário produzir um mapa totalmente fiel ao mundo real, em uma escala 1:1, tal como o mapa produzido pelo Colégio dos Cartógrafos, no qual, ponto a ponto, mapa e Império coincidiam.

[...] Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal perfeição que o mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem impiedade o entregaram às inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das disciplinas geográficas (BORGES, 1978 apud COSTA, 2015, p. 69)⁶.

⁵ O projeto "Vitória em Mapas" apresenta diversos mapas elaborados pela administração municipal. O mapa do bairro-centro encontra-se disponível em: <[HTTP://LEGADO.VITORIA.ES.GOV.BR/REGIONAIS/GERAL/DADOS/BAIRROS_2012/CENTRO.PDF](http://legado.vitoria.es.gov.br/regionais/geral/dados/bairros_2012/centro.pdf)>.

⁶ Texto de autoria de Suárez Miranda em "Viajes de Varones Prudentes", de 1658, selecionado por Jorge Luis Borges para o livro "El hacedor", publicado em 1960. Borges deu ao fragmento o título de "El Rigor en la Ciencia" (BORGES, 1974, p. 847).

CARTOGRAFIA ENQUANTO PROCESSO METODOLÓGICO

Se não existiam mapas até o advento da Idade Moderna (WOOD; FELT; KRYGIER, 2010), como podemos nomear os elementos gráficos encontrados em Çatal Hüyük, na Turquia, e em Bedolina, na Itália?

O primeiro caso é um *picture map*⁷ datado aproximadamente 6.200 a.C. A pintura rupestre de 3 metros de extensão foi interpretada como plano do assentamento de Çatal Hüyük. Cerca de 80 retângulos estão dispostos de modo similar ao das casas encontradas durante escavações arqueológicas. O vulcão Hasan Dăg em erupção também está presente na pintura. Esse vulcão era fonte de obsidiana, vidro vulcânico, uma das mercadorias mais importantes para Çatal Hüyük e base de sua riqueza (SMITH, 1987).

Já em Bedolina foram encontrados diversos fragmentos de gravuras rupestres. O chamado Bedolina 1 é um petróglifo com 2,30 x 4,16 metros, datado de aproximadamente 1500 a.C. Nele estão gravadas cerca de 183 figuras, identificadas como campos de cultivo e linhas de percurso no vale. Segundo Catherine Smith (1987), estudos concluíram que apenas 134 figuras faziam parte da composição inicial e que as demais figuras (casas, animais e figuras humanas) foram adicionadas posteriormente.

A análise elaborada por Smith (1987) chama atenção para algumas características atribuídas às artes rupestres. A primeira é a associação com a crença: a pintura encontrada em Çatal Hüyük se localiza em um ambiente, cuja arrumação foi associada à de um santuário. A segunda característica identifica a arte rupestre como produto do momento, criada para eventos específicos e sem intenção de permanecer além desses. "De fato, há evidências de sua destruição depois de seu período de utilidade: em Çatal Hüyük as paredes foram regularmente rebocadas e às vezes repintadas" (SMITH, 1987, p. 58)⁸.

Além disso, o aspecto comunicacional dos exemplos nos parece relevante: as figuras remetem a instrumentos de comunicação do sentido do lugar. Acrescentamos ainda o caráter de processualidade encontrado especialmente em Bedolina. A inclusão de elementos próximos a figuras preexistentes ou em pontos extremos indicam a tentativa de narrar a dinâmica do lugar, em permanente modificação, seja por expansão ou por adensamento.

A gravura de Bedolina nos remete também ao conceito de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e, com ele, à cartografia enquanto processo metodológico para experiência no espaço. Em um rizoma não há totalidade, mas linhas que se conectam em múltiplas entradas. Um rizoma está sempre no meio, pode ser rompido em qualquer ponto e retomar de qualquer lugar. Um rizoma nunca é fechado em si mesmo e encontra-se em permanente construção. A cartografia,

⁷ Termo usado por Catherine Delano Smith (1987) para designar o conjunto de elementos desenhados em vista superior combinados a elementos desenhados em perfil.

⁸ Tradução nossa do original: "Indeed, there is evidence of its having been destroyed after its period of utility: at Çatal Hüyük the walls were regularly replastered and sometimes repainted".

segundo os autores, é um dos princípios do rizoma e difere-se do decalque, já que não tem intenção de imitar algo anteriormente feito. O mapa⁹

é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22)

Suely Rolnik (2007) pontua a diferença entre mapa e cartografia. Para a autora, mapa é uma representação estática do mundo, em que são distribuídos objetos e fenômenos sobre a superfície terrestre em diferentes escalas. A cartografia, por sua vez, é como um rizoma e se constrói processualmente. Sua construção se dá pelo movimento do corpo curioso e vibrátil do cartógrafo, "ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro" (ROLNIK, 2007, p. 50). Essa definição se aproxima da definição dada pelo ICA em 1964, pois vincula cartografia às formas de percepção e expressão do mundo, produção de subjetividades e não unicamente à construção e à utilização de mapas.

A cartografia, enquanto processo metodológico, está vinculada à ideia de apresentação, copresença e multiplicidade de tempos e espaços em distintos suportes físicos, virtuais e corporais. Ela não pressupõe a existência de métodos ou fases sucessivas previamente estabelecidas para alcançar objetivos, como o estabelecido pelo IBGE para elaboração de mapas oficiais. Nem poderia, já que se trata de um processo rizomático.

Colocando-se em "perigo", o cartógrafo descobre quais passos deve seguir e como seu território se forma. Não há um "protocolo normalizado", de modo que cada cartógrafo é livre para seguir suas pistas e inventar "regras de ouro" que atendam às suas necessidades (ROLNIK, 2007). Da mesma forma, não existem pré-requisitos: os passos podem ser desviados, pulados, prorrogados. Todavia, podemos dizer que há "uma prática preciosa para a cartografia que é a escrita e/ou o desenho em um diário de campo ou caderno de anotações" (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 69). O diário de campo, caderno de anotações ou diário de bordo guarda o registro das experiências e pode atuar como um dispositivo de memória disparador de desdobramentos da pesquisa.

Ao aproximar conceito de cartografia definido por Suely Rolnik às práticas cotidianas, definimos o que chamamos de *cartografias do cotidiano* (FERRAZ, 2011): processo metodológico de experiência no espaço urbano a partir da esfera do vivido, das práticas cotidianas e dos "vestígios de poesias espontâneas"¹⁰. Essa aproximação parece adequada para questionar os estigmas postos por discursos e mapas oficiais a serviço do circuito de

⁹ No original é usado o termo francês *la carte*.

¹⁰ Henri Lefebvre utiliza a expressão "vestígios de poesia espontânea" para tratar de práticas do habitar que permanecem na vida urbana. "Se não lhe é dado, como oferenda e dom, uma possibilidade de habitar poeticamente ou de inventar uma poesia, ela [o ser humano] a fabricará à sua maneira. Mesmo o cotidiano mais irrisório retém um vestígio de grandeza e de poesia espontânea" (LEFEBVRE, 2004, p. 82).

valorização capitalista, no qual não há preocupação em conhecer o cotidiano do lugar ou priorizar as práticas do dia a dia como mantenedoras da diversidade urbana de uma área ¹¹.

A cartografia do cotidiano se desenha entre os movimentos do corpo e o mundo que o instiga ao seu redor. O cartógrafo do cotidiano possui o olhar de viajante e procura brechas e passagens para tensionar fronteiras em "experiências de estranhamento" e "vertigens de desestruturação", mesmo quando as viagens ocorrem em situações da vida cotidiana (CARDOSO, 2002).

FERRAMENTAS DE GEOVISUALIZAÇÃO E GEOCOLABORAÇÃO ENQUANTO DIÁRIOS DE BORDO VIRTUAIS

A princípio, as ferramentas de geovisualização e geocolaboração se aproximam da noção de mapas oficiais. Entretanto, arriscamos dizer que elas podem ser utilizadas como diários de bordo para possibilitar múltiplos de tempos e vozes na construção de cartografias do cotidiano.

Segundo Arlete Meneguette (2013), o termo visualizar foi inicialmente adotado em conjunto com o termo compreender para se referir à tarefa intelectual desempenhada por técnicos no processo de mapeamento.

Virtualmente toda a pesquisa cartográfica, desde 1950 adentrando os anos 1980, que era dirigida ao uso dos mapas está confinada a uma célula da matriz, ou seja, o uso de mapas estáticos por leitores de mapa individuais e medianos desejosos de recuperar alguma informação específica (MENEQUETTE, 2013, p. 15).

Em 1987, foi dado novo significado ao termo visualizar para incluir o uso de tecnologia computacional no seu emprego e enfatizar a visualização na construção do conhecimento. Assim, a visualização inseriu-se no processo que envolve exploração, confirmação e aplicação; comunicação e apresentação; e interação.

Elaborados a partir de MacEachren na década de 1990, modelos de processo de mapeamento evidenciam mudanças ao incluir o usuário como um dos eixos definidores da construção de mapas e não apenas de sua visualização. Desta forma, nos modelos mais recentes, o processo não se restringe ao conhecimento técnico do especialista. Essa mudança fica evidenciada pela popularização da cartografia na web ¹², que transformou mapas em papel e "sistema de informação geográfica (SIG) desktop em serviços de informação geoespacial distribuídos, centrados no usuário, móveis e em tempo real" (MENEQUETTE, 2013, p. 17).

¹¹ A dissertação de mestrado "Criminalidade, representação e espaço urbano: cartografias do cotidiano em itinerários por Salvador", defendida em 2011 no PPGAU-UFBA e orientada por Xico Costa inicia nossa discussão acerca da cartografia do cotidiano como um possível processo metodológico. Na ocasião, procuramos formas de relacionar criminalidade e espaço urbano sem reforçar estigmas difundidos por discursos sobre criminalidade e direcionados para algumas áreas da cidade de Salvador, Bahia (FERRAZ, 2011).

¹² Cartografia na web é o termo usado para a representação cartográfica tendo a web como meio, com ênfase no design centrado no usuário, conteúdo gerado pelo próprio usuário e acesso ubíquo (TSOU, 2011).

Ao mesmo tempo, foram desenvolvidas tecnologias que reduziram os custos do processo de mapeamento, tais como: computação em nuvem (*cloud computing*), que permite acessar arquivos e realizar tarefas diretamente online; *rich internet applications* (RIA), métodos de programação voltados para produção de aplicações na web que podem ser utilizados independentemente do lugar e do tempo; e *crowdsourcing*, modelo que aproveita soluções criativas, informações e dados de várias pessoas (*crowd*) como fonte (*source*) de conteúdo e/ou mão de obra para criação de *sites* e aplicativos (SOUSA, 2012).

Essas tecnologias permitiram o desenvolvimento da geocolaboração ao serem direcionadas aos processos de mapeamento. A geocolaboração é uma estratégia de geração de dados na qual são utilizadas observações pessoais dos usuários, navegadores GPS (*Global Position System*) e plataformas de serviço de mapa na web¹³. Os mapas resultantes desse tipo de processo de mapeamento deixaram de ser puramente apresentação de dados para se tornarem interface de acesso e construção de informação.

A reunião de alguns *sites* e aplicativos que utilizam plataformas de serviço de mapa na web e ferramentas de geovisualização e geocolaboração indica a possibilidade de adotá-las como diários de bordo virtuais para construção de cartografias do cotidiano¹⁴. Os exemplos escolhidos permitem que outras leituras e narrativas sobre as cidades sejam construídas ao apresentarem manifestações culturais no espaço público, paisagem sonoras captadas durante percursos na cidade, trechos de literatura e relatos de moradores locais. Notamos que os usuários desses *sites* e aplicativos podem combinar os registros, escolher os caminhos a seguir clicando em um ou outro *link* em um processo metodológico aberto, tal como a cartografia do cotidiano.

Além dos aplicativos e *sites* estudados, o aplicativo de geocolaboração que desenvolvemos tem como objetivo principal pensar o Centro de Vitória para além das publicidades turísticas e das intervenções urbanas que tomam a memória como mercadoria e espetáculo (FERRAZ, 2016a)¹⁵. Para tanto, os usuários são convidados a inserirem fotografias e anotações sobre os lugares por onde andam. O aplicativo permite a visualização simultânea de registros de tempos históricos distintos: fotografias e recortes de jornais datados de diferentes décadas são apresentados ao lado de anotações e fotografias atuais feitas pelos usuários. A colaboração dos usuários em fluxo contínuo, evidencia o caráter aberto e em permanente construção da ferramenta.

Isso não quer dizer que todos os mapas produzidos na web partem desse mesmo princípio: muitos dos mapas produzidos diariamente na atual

¹³ Plataformas de serviços de mapa na web oferecem informações geográficas através de sistemas simples e intuitivos e permitem que profissionais e amadores utilizem ou combinem serviços gratuitos de mapas na web com bases cartográficas de alta qualidade, por exemplo Google Maps e OpenStreetMaps.

¹⁴ Foram estudados os seguintes sites e aplicativos: Cartografia Musical de Rua do Centro do Rio; Rio Soundscape: Paisagens Sonoras Cariocas; Clarice Lispector no Rio; Audiomapa; Guia Sonoro Ciutat Vella; Onde fui roubado; e BCN Architectural Guide (FERRAZ, 2016a e 2016b).

¹⁵ O aplicativo encontra-se disponível em: <[HTTP://CARTOGRAFIAS.WIXSITE.COM/CARTOGRAFIAS](http://cartografias.wixsite.com/cartografias)> .

esquizofrenia cartográfica¹⁶ reforçam estigmas sobre as cidades ao repetir determinados saberes-poderes hegemônicos presentes nos mapas oficiais, tal como a delimitação do chamado "Centro Histórico de Vitória". Entretanto, ao adotar ferramentas típicas de mapas oficiais para questionar os estigmas por eles difundidos, parece-nos uma tática desviacionista que age internamente às estratégias tecnocráticas (DE CERTEAU, 1998).

Segundo o autor, estratégia tecnocrática é

o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado (DE CERTEAU, 1998, p. 99).

Táticas desviacionistas, por sua vez, são procedimentos que se inserem nos mecanismos das estratégias para agir internamente a elas. São ações calculadas que se aproveitam das ocasiões, infiltram-se na lógica da estratégia para jogar no terreno e no campo de visão do inimigo. O inimigo é a própria estratégia que, no nosso caso, é composta pelos gestos cartesianos da modernidade científica, política e militar que buscam forjar uma totalidade nos mapas ditos oficiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo não pretende esgotar a discussão sobre os conceitos de cartografia nem sobre as possíveis formas de aproximação com o espaço urbano em sua complexidade. Buscamos aqui tensionar os conceitos de cartografias em duas vertentes: enquanto disciplina que normatiza a produção de mapas oficiais e enquanto processo metodológico para experiência na cidade, especialmente a partir da esfera do vivido. Dessa forma, durante a leitura, pode-se encontrar outros desdobramentos, para além do que apresentamos.

Respaldados pela cientificidade moderna, mapas oficiais tentam esconder as intenções do autor e o esforço para encaixar sua mensagem na audiência. A cartografia, enquanto disciplina, estabelece linguagem e racionalidade cartesiana, escalas e outros elementos que garantem a aparente imparcialidade aos mapas e, ao mesmo tempo, ela afasta os mapas das práticas cotidianas. Por exemplo, o mapa temático do "Visitar Vitória" sinaliza que não há nada de "histórico" no Centro de Vitória para além do recorte apresentado, que interrompe ruas e apaga o que não é considerado de interesse turístico e cultural. Mapas são necessariamente generalizações do mundo e discursos vinculados a seu espaço-tempo. Essa afirmação coloca distorções e camadas no espelho do ditado que diz "mapas são o espelho do mundo", e evidencia que mapas refletem um contexto histórico, cultural e econômico, no qual seus autores e sua audiência estão inseridos.

¹⁶ O termo esquizofrenia cartográfica foi utilizado por Carolina Ferreira da Fonseca (2014) para tratar do momento atual, no qual centenas de mapas são produzidos e reproduzidos online, sem qualquer problematização.

Por sua vez, a cartografia entendida como processo metodológico para experiência na cidade se coloca como possibilidade de inserção no espaço em movimentos permanentes e sem roteiros predefinidos. O caráter de processualidade está presente na arte rupestre encontrada em Bedolina, onde a inclusão de elementos em diferentes tempos indica a tentativa de gravar a dinâmica do lugar. Isso nos remeteu ao conceito de rizoma. Em um rizoma não há totalidade, mas linhas que se conectam em múltiplas entradas. Um rizoma está sempre no meio, pode ser rompido em qualquer ponto e retomar de qualquer lugar. Nesse processo, a cidade não é tomada unicamente do alto, segundo sistemas de projeção geográficas, mas por meio dos afetos com os quais o corpo do cartógrafo reage para construção de outros territórios e que definem os caminhos a serem tomados.

Chamamos de cartografia do cotidiano quando esse processo é voltado para as práticas cotidianas. Essa aproximação parece adequada para questionar os estigmas postos por mapas oficiais a serviço do circuito de valorização capitalista, no qual não há preocupação em conhecer o cotidiano do lugar ou priorizar as práticas do dia a dia como mantenedoras da diversidade urbana de uma área.

Consideramos que as ferramentas de geovisualização e geocolaboração podem ser usadas como diários de bordo virtuais, uma prática valiosa para construção de cartografias do cotidiano. O uso de tais ferramentas pode ser considerado tática desviacionista ao contribuir para difusão de outros olhares sobre as cidades e possibilitar outros discursos que priorizem práticas cotidianas, em vez de reforçar saber-poderes hegemônicos.

Destacamos que os mapas produzidos por essas ferramentas não podem ser considerados "resultados" do que chamamos de cartografias do cotidiano. As cartografias do cotidiano não possuem uma materialidade específica, de modo que podem tomar corpo em histórias, diagramas, vídeos, desenhos, séries fotográficas, coreografias. O importante é entendê-las em seu caráter rizomático, um processo que se encontra sempre aberto para outras entradas, combinações e desdobramentos.

REFERÊNCIAS

- BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- COSTA, X. Imagem e experiência de apreensão da cidade. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra, DRUMMOND, Washington (Org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CARDOSO, S. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FERRAZ, C. B. R. *Criminalidade, representação e espaço urbano: cartografias do cotidiano em itinerários por Salvador, Bahia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- FERRAZ, C. B. R. *Geovisualização e Geocolaboração como apoio para construção de cartografias do cotidiano: protótipos para o Centro de Vitória, Espírito Santo*. Monografia (Especialização em Geoprocessamento) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Salvador, 2016a.
- FERRAZ, C. B. R. Mapas na web e Centros Históricos: outros olhares sobre a cidade. In: *Seminário Internacional Urbicentros V*, João Pessoa, 2016b.
- FONSECA, C. F. da. *Tramas Cartográficas Contemporâneas: sobre política, representação e produção da cidade*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- FOTIADIS, P. *The strange power of maps: how maps work politically and influence our understanding of the world*. Bristol: University of Bristol, 2009.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- GAGNEBIN, J. M. Entrevista. *Redobra 14*, Salvador, ano 5, n. 14, p.13-17, 2014. Entrevista concedida Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- HARLEY, J. B. Deconstructing the map. *Cartographica*, v. 26, p. 1-20, 1989. Disponível em: <[HTTP://HDL.HANDLE.NET/2027/SPO.4761530.0003.008](http://hdl.handle.net/2027/spo.4761530.0003.008)>. Acesso em: 27 nov. 2015.
- IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Noções básicas de cartografia*. Rio de Janeiro: IBGE, 1998.
- LACOSTE, Y. *A geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*. Campinas: Papirus, 1988.
- LEFEBVRE, H. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- LEFEBVRE, H. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.
- MENEGUETTE, A. A. C. Cartografia no século 21: revisitando conceitos. *Revista Geografia e Pesquisa*. Ourinhos, v. 6, n.1, jan/jun. 2013. Disponível em: <[HTTPS://UNESP.ACADEMIA.EDU/ARLETEMENEGUETTE](https://unesp.academia.edu/ARLETEMENEGUETTE)>. Acesso em: 1º mar. 2016.

PAULA, L. T. de. *O reencontro cartográfico: uma viagem pelas carto-crônicas de Jörn Seemann*. Geograficidades. v. 3, número especial, Primavera. 2013.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (orgs.). *Pistas do método cartográfico: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

SMITH, C. D. Cartography in the prehistoric period in the old world: Europe, the Middle East, and North Africa. In: HARLEY, John Brian; WOODWARD, David. *The history of Cartography: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europa and the Mediterranean*, v.1. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

SOUSA, P. V. B. de. *Mapas colaborativos na Internet: um estudo de anotações espaciais dos problemas urbanos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2012.

TSOU, M. H. Revisiting web cartography in the United States: the rise of user centered design. *Cartography and Geographic Information Science*, v. 38, n. 3, p. 250-257, Jul. 2011.

VISITAR Centro Histórico. Vitória, 14 fev. 2017. Disponível em: <[HTTP://WWW.VITORIA.ES.GOV.BR/CIDADE/VISITAR-VITORIA](http://www.vitoria.es.gov.br/cidade/visitar-vitoria)>. Acesso em: 19 maio 2017.

VITÓRIA (Município). *Lei nº 6.077*, de 29 de dezembro de 2003. Regulamenta a organização do Município em bairros e dá outras providências. Disponível em: <[HTTP://SISTEMAS.VITORIA.ES.GOV.BR/WEB/EIS/ARQUIVOS/2003/L6077.PDF](http://sistemas.vitoria.es.gov.br/web/eis/arquivos/2003/L6077.pdf)>. Acesso em: 19 maio 2017.

WOOD, D.; FELLS, J.; KRYGIER, J. *Rethinking the power of maps*. New York: The Guilford Press, 2010.

Mapeio Cultural e Reapropriação do Espaço: Exemplos em um Contexto Urbano Espanhol

Cultural Mapping and re-Appropriation of Space: Examples from Spanish Urban Context

Mapeo Cultural y Reapropiación del Espacio: Ejemplos en Contexto Urbano Español

Este artículo incluye resultados de la investigación predoctoral llevada a cabo por la co-autora Isabel Verdet Peris con el apoyo de la ayuda para la Formación del Personal Investigador (FPI) de la Universidad de Deusto (UD) para el período 2014-2017. Esta tesis doctoral ha sido co-dirigida por el co-autor Dr. Fernando Bayón Martín y la Dra. Cristina Ortega Nuere.

Isabel Verdet Peris; Doctoranda en Ocio, Cultura y Comunicación para el Desarrollo Humano, Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto, isabel.verdet@deusto.es, Bilbao, España.

Fernando Bayón Martín, Investigador, Doctor, Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto, fernandobayon@deusto.es, Bilbao, España.

Resumo

Este artigo combina elementos da teoria espacial e da prática social para indicar as diferentes maneiras em que os chamados “mapas culturais” contribuem na reapropriação do espaço urbano. Com esse objetivo, em primeiro lugar, propõe-se um marco conceitual que gira em torno da ideia de produção do espaço do Henri Lefebvre, bem como os autores, autoras e grupos que desenvolveram e ampliaram

essa aproximação. Em segundo lugar, analisa-se brevemente a metodologia utilizada para este trabalho e, em terceiro lugar, o uso na literatura do conceito de "mapeio cultural". Este último permite identificar três áreas principais em que esse conceito desenvolve-se: no âmbito das políticas e das gestões culturais, na expressão artística e na cartografia crítica. Na quarta parte do artigo, argumenta-se o potencial de reapropriação do espaço urbano e, para ilustrar essa ideia, recorre-se a iniciativas concretas desenvolvidas nos espaços urbanos do Estado espanhol. Finalmente, esboçam-se algumas conclusões e assinalam-se algumas limitações e questões a serem exploradas em pesquisas futuras.

Palavras-chave: mapeio cultural; espaço urbano; reapropriação; Espanha.

Abstract

This article combines elements of spatial theory and social practice to point at the different manners in which the so-called "cultural mapping" contribute to the re-appropriation of urban space. In order to do so, firstly, a conceptual framework is built based on the idea of the production of space proposed by Henri Lefebvre, as well as on the work by the authors that, after him, further developed this approach. Secondly, the methodology used for this work and, thirdly, the use in literature of the concept "cultural mapping" are reviewed. This allows us to identify three main areas in which it is mainly developed are identified: cultural policy and management, artistic expression, and critical cartography. In a fourth section of the article, cultural mapping's potential for the re-appropriation of urban space is argued and some specific mapping initiatives developed in Spanish urban spaces are used as examples to illustrate this idea. Finally, some conclusions are drawn and some limitations are pointed out, as well as some issues to be explored in future research.

Keywords: cultural mapping; urban space; re-appropriation; Spain.

Resumen

Este artículo combina elementos de la teoría espacial y la práctica social para apuntar las distintas maneras en que los llamados "mapeos culturales" contribuyen a la reapropiación del espacio urbano. Para ello, en primer lugar, se propone un marco conceptual que gira en torno a la idea de producción del espacio de Henri Lefebvre, así como de los autores, autoras y colectivos que han desarrollado y ampliado este enfoque. En segundo lugar, se repasa brevemente la metodología empleada para este trabajo y, en tercer lugar, el uso en la literatura del concepto "mapeo cultural". Esto último permite identificar tres áreas principales en las que éste se desarrolla: el ámbito de las políticas y gestión culturales, la expresión artística y la cartografía crítica. En una cuarta parte del artículo, se argumenta el potencial para la reapropiación del espacio urbano de los mapeos culturales y, para ilustrar esta idea, se recurre a iniciativas concretas impulsadas en espacios urbanos del Estado español. Finalmente, se esbozan algunas conclusiones y se señalan algunas limitaciones y cuestiones a explorar en futuras investigaciones.

Palabras Clave: mapeo cultural; espacio urbano; reapropiación; España.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas se ha venido desarrollando un proceso que ha sido denominado de “democratización de los mapas” (CRAMPTON y KRYGIER, 2005; COSGROVE, 2008). En el ámbito del “mapeo cultural”, la introducción de tecnologías digitales y de metodologías participativas, en particular, han favorecido que se difumine la línea entre hacedores y usuarios de mapas, así como la consolidación de este fenómeno como “campo de práctica” (*field of practice*) (DUXBURY, GARRETT-PETTS y MACLENNAN, 2015) para la aproximación a los entornos urbanos¹. Ahora bien, ¿a qué nos referimos, a efectos de este artículo, con el término “mapeo cultural”?

La acepción más extendida del término “mapeo cultural” (*cultural mapping*) es quizás la que equipara este proceso a la identificación y documentación de recursos culturales locales, tanto tangibles como intangibles (CLARK, SUTHERLAND y YOUNG, citados en UNESCO Office in Bangkok, s. f.). Sin embargo, si bien la asociación del mapeo cultural con el inventario de los recursos culturales está muy extendida, queda lejos de ser la única acepción atribuida al término, no solo desde el ámbito académico, sino también en el ámbito de la práctica y el uso del mapeo desde instancias institucionales y de la sociedad civil.

Con la constatación de la proliferación de prácticas de mapeo cultural –con características muy diversas– como punto de partida, este artículo trata de profundizar en los diferentes sentidos atribuidos al término “mapeo cultural” con la hipótesis de que estos mapas contribuyen a la transformación o reapropiación del espacio urbano –en diferentes formas y grados, que son precisamente los que se intentarán analizar aquí–. Para ello, se observan tres experiencias concretas de mapeo en contexto urbano del Estado español, en una aproximación que combina elementos de la teoría espacial y la práctica social.

MARCO CONCEPTUAL: LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO SOCIAL LEFEBVRIANO Y POSTERIORES DESARROLLOS

La propuesta de Henri Lefebvre en su obra seminal *La producción del espacio* (2013 [1974]) es crucial para entender los posteriores desarrollos y el denominado “giro espacial” en las ciencias sociales y humanas (WARF y ARIAS, 2008). Para Lefebvre, el espacio es un producto social, es decir, no puede considerarse como un “hecho”, como algo que viene dado por la naturaleza, ni siquiera por la cultura. Por el contrario, el espacio social existe en la medida en que existen una serie de relaciones sociales, de producción (trabajo) y reproducción (biofisiológicas). Si nos situamos desde el otro término de la

¹ La revisión de los aportes de la digitalización y la participación requiere de un análisis que no podemos realizar aquí de forma rigurosa por restricciones de espacio. Como nota, podemos apuntar, respecto a la digitalización, que sus potencialidades radican en las formas de representación, conexión, ubicuidad e inmediatez; la participación, por su parte, convierte el mapa en espacio de encuentro y, con ello, crea comunidad y favorece la sostenibilidad del proceso de mapeo. No obstante, nuestra investigación revela que ni la digitalización ni la participación son en sí mismas condiciones necesarias ni suficientes, que aseguren que el mapeo cumpla esta función de reapropiación del espacio urbano, en los términos en que se describe más adelante en este artículo.

relación, “las relaciones sociales poseen una existencia social en tanto que tienen existencia espacial; se proyectan sobre el espacio, se inscriben en él, y en ese curso lo producen” (LEFEBVRE, 2013 [1974], p. 182).

En esta línea, el geógrafo Milton Santos afirmaría que “no hay sociedad aespacial. El espacio es, en sí mismo, social” (1996, p. 18). Edward Soja refiere a esta idea como la “dialéctica socio-espacial, el argumento según el cual los procesos sociales y espaciales son mutuamente constitutivos y ninguno de los dos tiene privilegio sobre el otro” (2011, p. 96). Michel Foucault (1999 [1967]), por su parte, en el marco de su teorización sobre las heterotopías, apuntaba que “no vivimos en el interior de una especie de vacío que se colorearía de diversas iridiscencias, vivimos dentro de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y en absoluto en superposición” (p. 18). En otras palabras, el espacio social lo es precisamente porque los miembros de una sociedad desarrollan sus actividades cotidianas, se relacionan, se desplazan, crean trayectorias, proyectan sus miedos, sus memorias y sus sueños.

De forma más específica, la noción de espacio propuesta por Lefebvre (2013 [1974], p. 92-97) se basa en tres elementos: 1) la “práctica espacial”, que se corresponde con el “espacio percibido”, esto es, con el espacio sensible, el que se capta a través del cuerpo y los sentidos; 2) las “representaciones del espacio” o “espacio concebido” por los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas, etc., que trata de imponerse sobre lo percibido y lo vivido, y 3) los “espacios de representación”, que hacen referencia a lo que Lefebvre llama el “espacio vivido” y están ligados al simbolismo, a la imaginación, de los miembros de la sociedad pero también y especialmente de los artistas.

La práctica espacial *lefebvriana* está por tanto próxima a la “táctica” de De Certeau (2000 [1980]), a las “maneras de hacer” [que] constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (DE CERTEAU, 2000 [1980], p. XIV), quienes operarían en el plano de lo concebido, es decir, de las representaciones del espacio. Estas representaciones, por su parte, encontrarían cierto paralelismo con la racionalidad política, económica o científica que para De Certeau constituye la “estrategia”. Tanto la práctica espacial –cotidianidad– como las representaciones del espacio –simbolismo– son espacios de subordinación, pero también, potencialmente, de insumisión y/o resistencia frente al espacio concebido (LEFEBVRE, 2013 [1974]; DELGADO, 2013).

Estas aproximaciones al espacio como producción abren nuevas vías de exploración del espacio, vías que hace ya algunos años comenzaron a recorrer tanto investigadores teóricos y prácticos como, y sobre todo, colectivos de investigación en el espacio urbano y grupos activistas. En esta línea, la obra seminal de Jane Jacobs (2011), *Muerte y vida de las grandes ciudades*, publicado por primera vez en los años sesenta, es fundamental para entender las posteriores demandas de urbanistas y activistas (o urbanistas-activistas) de poner la vida de las personas en el centro de las intervenciones urbanísticas. Otro ejemplo, más reciente, es el del grupo *Atelier D’Architecture Autogérée* (AAA), que apela a la necesidad de “establecer las condiciones de una

experiencia no predeterminada, de una experiencia subjetiva que produce un relato colectivo de espacio urbano por medio de la actividad diaria" (PETCOU y PETRESCU, 2007). El trabajo de este grupo busca espacios en los que actuar y propone que los espacios idóneos para esta "actuación" son precisamente los márgenes, los intersticios, lo que desde AAA llaman las "'alterotopías', [que] son tan espacios otros como espacios 'del otro', y espacios construidos y compartidos 'con otros', con 'quienes son diferentes a nosotros e importantes para nosotros'" (Petcou y Petrescu, 2007). Estos "espacios diferenciales" (LEFEBVRE, 2013 [1974], p. 110-111) emergen en el plano de lo percibido y de lo vivido, en los intersticios del espacio concebido, en los "umbrales" de la ciudad que describe Stavros Stavrides (2016).

Todo ello contribuye a la reapropiación del espacio o, en términos de Lefebvre, a la producción del "espacio de la especie humana, como obra colectiva (genérica) de esta especie" (2013 [1974], p. 451), lo cual implica el paso de la producción de cosas en el espacio –propia de la acumulación capitalista– a la producción del espacio. De esta manera –y siguiendo con la reivindicación de AAA–, desde la localidad y a través de "micro-prácticas" cotidianas en el espacio, éste se resubjetiviza y se crean espacios diferenciales que tratan de resistir a la homogeneidad.

Si bien, a efectos de este trabajo, retomamos y nos basamos en esta noción de re-apropiación del autor francés, con este término nos referimos, en un sentido más amplio, a las maneras en que estos mapeos dan cuenta del espacio social en toda su complejidad. Dicho de otro modo, consideramos que los mapeos culturales tienen un "potencial reapropiador" en la medida en que ofrecen una lectura del espacio que va más allá de la materialidad y la geolocalización, y en tanto en cuanto ello posibilita nuevas formas de relacionamiento de las personas con el espacio, desde una postura de mayor conciencia espacial y empoderamiento. En cierto modo, y paradójicamente, nos interesa todo lo que aleja estos mapas de una representación fiel del espacio físico o de la aspiración a convertirse en una representación de estas características.

APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

En lo que respecta a la metodología empleada para este trabajo, en primer lugar, a fin de comprender la diversidad de prácticas que se engloban en el término "mapeo cultural", se realizó una exhaustiva revisión de la literatura de tipo académico, así como de documentos de otra índole. Ello dio lugar a la propuesta de grandes ámbitos en los que se desarrolla el mapeo cultural, que se describe en el punto siguiente.

A continuación se seleccionaron una serie de casos² para contrastar e ilustrar las ideas desarrolladas en el marco teórico, tanto acerca del espacio social como del fenómeno del mapeo cultural y sus distintas formas. Esta selección de casos se rige por dos motivaciones principales: la búsqueda de rasgos comunes en lo que

² Si bien en este artículo se hace referencia únicamente a tres casos, que se sitúan en el contexto del Estado español, la investigación más amplia en que se inserta este trabajo observa otras experiencias, desarrolladas fuera de este contexto.

al potencial del mapeo como herramienta para la reapropiación del espacio urbano se refiere –trascendiendo las especificidades relativas al contexto, si bien quedan fuera de discusión la existencia de dichas especificidades y la centralidad de los elementos contextuales – y el intento de representar los distintos tipos de mapeo identificados a partir de la revisión bibliográfica (véase el punto siguiente). Esto último devuelve una muestra que se conoce como de “casos-tipo”; esta clase de muestreos no tienen pretensiones generalizadoras, sino que buscan el detalle de cada uno de los casos seleccionados, aunque se trate de una cantidad reducida de ellos (FLYVBJERG, 2005)³.

Concretamente, volviendo a los mapeos que nos servirán como ejemplo para ilustrar los mecanismos de reapropiación, se han seleccionado tres casos que reúnen diferentes características y han sido desarrollados en tres espacios urbanos distintos de España: el municipio de Llodio (en la provincia de Álava, en la Comunidad Autónoma Vasca), la ciudad intermedia de Valencia y la ciudad de Barcelona, de mayor tamaño. El primero de ellos, el “Mapa del Ecosistema Cultural de Llodio”, realizado de forma colaborativa a través de una aplicación digital diseñada específicamente para ello, se corresponde, en líneas generales, con el modelo de mapeo más extendido en el ámbito de la gestión de las políticas y la gestión cultural, es decir, el que trata de identificar los recursos culturales de una comunidad. El mapa de Valencia “Polivalencias”, por su parte, constituye una reflexión crítica sobre el espacio a través de un mapa que es a su vez objeto artístico; de hecho, este mapa fue expuesto posteriormente en un museo de la ciudad. Por último, los mapeos realizados en Barcelona por el grupo feminista Col·lectiu Punt 6 son cartografías críticas desde una perspectiva de género que sirven como herramienta metodológica para procesos participativos⁴.

En lo que respecta al acercamiento a los casos concretos de mapeo, el análisis se fundamenta en la lectura de los mapas – en los casos en los que existe un producto como tal – y otros materiales complementarios (manuales, diseños de proyectos, etc.) proporcionados por los dinamizadores de los mapeos o disponibles en línea, así como en entrevistas realizadas a personas participantes y/o impulsoras de los procesos de mapeo.

EL MAPEO CULTURAL: UNA DIVERSIDAD DE PRÁCTICAS EN CONTEXTO URBANO

La revisión bibliográfica realizada arroja de forma clara una primera conclusión: no existe una definición consensuada de “mapeo cultural”. Por el contrario, los términos “mapeo” y “mapa cultural” funcionan como grandes contenedores en

³ La afirmación de la voluntad de trascender las especificidades y, al mismo, la focalización en el detalle de los casos puede resultar contradictoria. La hipótesis que subyace tras esta aparente contradicción es que el espacio urbano en sociedades occidentales/capitalistas muestra ciertas características extrapolables a distintos contextos geográficos y culturales y, por lo tanto, los mapeos que se desarrollan en este tipo de espacios, además de presentar rasgos específicos, ligados al contexto, comparten rasgos –en particular en relación con su potencial “reapropiador”– con otros mapas desarrollados en otros contextos.

⁴ Más información sobre estos ejemplos está disponible en sus sitios web, respectivamente: <https://kulturmapa.laudio.eus/es/>; <http://mapadevalencia.net/>, y <http://www.punt6.org/>

los que tienen cabida una gran diversidad de prácticas. A continuación se presenta una posible clasificación de esta diversidad de fenómenos, atendiendo principalmente a la disciplina o área de conocimiento en que se inserta, lo cual define, a su vez, sus principales características. Esta clasificación es una propuesta de los autores a partir de la revisión bibliográfica. Otros autores proponen otros enfoques; por ejemplo, Duxbury, Garrett-Petts y MacLennan (2015) se centran en los contextos de uso englobados en el término “mapeo cultural” e identifican hasta cinco de ellos: empoderamiento de la comunidad y contramapeo, política cultural, gobernanza municipal, mapa como práctica artística e investigación académica. Además, es importante señalar que los ámbitos que se apuntan a continuación –que interseccionan con los contextos de uso mencionados– no son en absoluto departamentos estancos, pudiendo haber ejemplos de mapas que reúnan características de dos o más de ellas.

El Mapeo en el Ámbito de las Políticas y la Gestión Culturales

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) propone una definición de mapeo cultural como identificación y documentación de elementos culturales que ha sido replicada en muchos trabajos que se insertan en el ámbito de la producción académica sobre gestión y políticas culturales (BLANDY y FENN, 2012; BROWN, 2010; CHIESI y COSTA, 2016; RADBOURNE, 2001).

El mapeo cultural así entendido puede tener una base geográfica o no. Esto, que puede parecer una obviedad, es importante porque tampoco es materia de consenso: por un lado, algunos autores consideran que solo las prácticas cartográficas deberían denominarse “mapas” (ARCILA GARRIDO y LÓPEZÓPEZ, 2011); mientras que, por otro lado, algunas visiones no cartográficas del mapeo cultural asocian esta práctica a la “auditoría cultural” o la “evaluación cultural comunitaria” (MERCER, 2002, p. 7; véase también Radbourne, 2001). En palabras de Gibson, el mapeo “describe la metodología utilizada para auditar cualquier aspecto de la cultura local que esté en el foco (industrias creativas, redes comunitarias locales, organizaciones comunitarias y artísticas relevantes, etc.)” (2010, p. 67). Tal proceso puede resultar en un “mapa” que no tiene nada que ver con una cartografía, sino que es más bien un estado de la cuestión de un determinado aspecto cultural.

En esta misma línea, un trabajo muy citado de Graeme Evans y Jo Foord (2008) se aproxima al mapeo cultural desde el marco de la planeación cultural y el desarrollo comunitario sostenible en el Reino Unido. Estos autores, si bien argumentan que existe una falta de estándares específicos que relacionen la planeación espacial con las políticas artísticas y culturales, abogan por procesos de mapeo consultativos y participativos para contribuir a llevar la planeación cultural más allá de las disposiciones e infraestructuras culturales, así como para incluir “legado y patrimonio cultural de áreas que pueden estar ‘perdidos’, desplazados, reflejados en artefactos, colecciones de museos, o que se conservan en la memoria” (EVANS y FOORD, 2008, p. 73).

Otro enfoque significativo en los trabajos desarrollados en el campo de la cultura –gestión cultural, política cultural, industrias culturales y creativas, etc. –

es el que entiende el mapeo cultural como una metodología de investigación. Desde esta perspectiva, un proyecto de investigación cultural desarrollado por Brennan-Horley et al. muestra el potencial de los Sistemas de Información Geográfica (SIG) para “mejorar las metodologías etnográficas [...] ampliar el alcance y la información disponible a través de prácticas de entrevista y producir formas innovadoras de comunicar los resultados de investigación a las comunidades de contrapartes” (2010, p. 92). Esta aproximación se correspondería con lo que Duxbury, Garrett-Petts y MacLennan (2015) denominan “investigación cultural” (*cultural inquiry*).

Mapeo como Práctica Artística

Si bien la cartografía siempre tuvo un componente artístico-imaginativo⁵, artistas de diferentes disciplinas han empleado en sus obras, en particular desde mediados del siglo pasado, mapas o elementos cartográficos, bien como forma de expresión, bien como material, metodología o herramienta. Dicho de otro modo, los vínculos entre prácticas de mapeo y arte, o la utilización del mapa como forma de expresión artística, no son estrictamente novedosos; de hecho, algunos autores consideran que los mapas y las cartografías son “abstracciones curiosas y performances en las que lo político y lo estético son inseparables” (GERLACH, 2015, p. 274). Sin embargo, si bien es cierto que esta relación tiene una larga tradición, no siempre ha gozado del mismo grado de aceptación. Podemos hablar de una “reconciliación entre los enfoques científico y artístico del mapeo” (PAKLONE y BALBOA, 2014, p. 1) que se desarrolló en paralelo al giro cultural de la geografía.

Si hubiéramos de identificar un momento clave de esta reconciliación, tendríamos que remontarnos a los años cincuenta y sesenta, al surrealismo y el movimiento situacionista⁶, que experimentaron con los mapas y los exploraron como parte de una performance (CRAMPTON, 2009; COSGROVE, 2008). La *dérive* (deriva urbana) fue el método escogido por los situacionistas –con Guy Debord al frente, quien en 1955 escribe su “Introduction à une critique de la géographie urbaine” (2006) – para mapear “los matices más sutiles de la cualidad urbana” (RADOVIĆ, 2014, p. 5). Así, “los vectores de dirección de los mapas situacionistas eran el resultado temporal de estados de ánimo experimentales y la ciudad terminaba teniendo un relieve psicogeográfico” (BAYÓN y ORTEGA, 2015, p. 20)⁷. A partir de ese momento, el mapeo y los mapas han estado particular y permanentemente entrelazados con la expresión artística –no en vano, éste es otro de los “contextos de uso” [que] han influido sus desarrollos metodológicos y prácticas [del mapeo cultural]” (Duxbury, Garrett-Petts y MacLennan, 2015, p. 4).

⁵ Véase, a este respecto, la entrada de la *Encyclopædia Britannica* elaborada por Fuechsel (s. f.).

⁶ El mapa *Guide Psychogéographique de Paris* de Guy Debord –como obra clave en la experimentación del mapa como forma de expresión artística– data de 1957.

⁷ Los llamados “cuadernos de viaje”, que recogen los dibujos realizados por arquitectos en su recorrido por diferentes espacios –y otros elementos como cartas, anotaciones, impresiones, etc.–, son ciertamente otro tipo de mapa que podría incluirse en esta categoría y que constituyen una forma de expresión, un material y una herramienta. Véase, a modo de ejemplo, *El viaje a Oriente* que llevó a Le Corbusier (2005) de Berlín a Constantinopla, o *Álvaro Siza, un viaje de estudios* (2002).

En relación con la consolidación del mapa como forma de expresión artística, es significativo el hecho de que varios museos de arte moderno de todo el mundo hayan albergado exposiciones sobre mapas y prácticas de mapeo: desde la primera de ellas, titulada “Maps” y que tuvo lugar en la Art Lending Services Gallery del Museum of Modern Art de Nueva York en 1977 (WOOD, 2010, p. 209), a las más recientes “Contraexpediciones: Más allá de los mapas” del Museo de Antioquia (Medellín), en abril de 2014, o la exposición “Radical Geographics”, comisariada por Rogelio López Cuenca y Teresa Millet, que se pudo visitar entre octubre de 2015 y febrero de 2016 en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) (López Cuenca, 2015).

Algunos de estos mapas suman además una importante dimensión política y pueden considerarse una forma de “activismo”. Manuel Delgado (2013) apunta al activismo como un tipo de arte político cuya novedad principal respecto a esta categoría más amplia es que el espacio urbano deja de ser un mero escenario para convertirse en un “ámbito de interpelación directa a dinámicas socioeconómicas (...) de orden global” (2013, p. 69), que lo constituyen y en él se reflejan.

La Geografía Cultural y la Cartografía Crítica

Pese a que los mapas han contado tradicionalmente con un necesario componente imaginativo para complementar las posibilidades técnicas de cada momento histórico, la geografía y la cartografía – como disciplinas productoras de mapas por excelencia – tuvieron tradicionalmente pretensiones científicas positivistas y presentaron el mapa como un reflejo desprovisto de dimensión política – no digamos estética –, de acuerdo con una concepción del espacio como abstracción, como mero contenedor en el que se escenifican los procesos sociales. La amplia superación de esta forma de entender los mapas, en el ámbito académico, tiene su origen el “giro cultural” que experimentó la geografía en los años ochenta. Dicho giro, a su vez, tiene un antecedente en los “mapas cognitivos”, que comienzan a estudiarse en los años cincuenta, en paralelo al desarrollo de la psicología cognitiva (COSGROVE, 2008) y que pueden describirse como la imagen mental que, a modo de “mapa en la mente”, utiliza el sujeto para recorrer el espacio (DE CASTRO, 1999).

Sobre esta base, la geografía cultural se desarrolla como un enfoque que descarta el estudio de un espacio objetivo y asume que “es a través de la forma en la que los seres humanos sienten, conciben y viven su entorno natural y social, en definitiva, a través de las culturas, que es posible intentar comprenderlo” (CLAVAL Y STASZAK, 2008, p. 3). No obstante, tampoco existe un consenso claro sobre a qué hace referencia, exactamente, el giro cultural en la geografía. Paul Claval y Jean-François Staszak (2008) señalan, además de como enfoque, al menos otra manera de caracterizar la geografía cultural: a partir de su objeto de estudio, que sería precisamente el universo simbólico que permite a los seres humanos aprehender el espacio. Asimismo, Claval (2008) señala los estudios culturales, el feminismo y los estudios poscoloniales como fuentes de las que bebe también la geografía cultural.

En el marco de esta corriente de cambio, el trabajo de autores como J. Brian Harley o Franco Farinelli y sus esfuerzos de teorización acerca de los mapas como construcción política, así como por desvelar las relaciones entre la cartografía y las relaciones de poder – especialmente de Harley– son considerados fundamentales para la emergencia y consolidación de la disciplina conocida como “cartografía crítica” (COSGROVE, 2008, p. 163). J. Brian Harley (1989), específicamente, distingue entre el poder externo a los mapas y su poder interno. El primero corresponde al poder que ejercen los centros políticos – como el Estado – a través de los mapas – de su manipulación, ocultación, censura, etc. –. El segundo, en cambio, reside en los efectos que todo mapa tiene solo por el hecho de ser elaborado. Debido a este poder interno a los mapas, afirma Harley, “los cartógrafos manufacturan poder: crean un panóptico espacial [...] En este sentido, los mapas tienen política” (HARLEY, 1989, p. 12). Esta distinción – poder externo versus poder interno a los mapas– sigue la misma lógica que la diferencia entre relación de soberanía y relación de disciplina que establece Foucault (2002 [1976]) al hablar de “panoptismo”, sistema determinado por el segundo tipo de relación.

EL MAPEO CULTURAL COMO HERRAMIENTA PARA LA REAPROPIACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN CONTEXTO ESPAÑOL

Dentro de la proliferación de prácticas de mapeo, en el contexto español destaca particularmente el papel de arquitectos y urbanistas. Grupos como la asociación bilbaína Zaramari –integrada por arquitectos y recientemente convertida en el estudio URBANBAT⁸– han desarrollado múltiples iniciativas de mapeo colectivo; en su caso, desde talleres puntuales para experimentar con la herramienta o con una aplicación específicamente diseñada para mapear (Ubiqarama), hasta *Tweets & Walks*, pasando por procesos de más duración y en los que el mapeo alcanza mayor profundidad. También es destacable la labor aglutinadora de espacios como Medialab Prado –que ha albergado numerosos talleres e iniciativas de mapeo, así como conferencias a cargo de personas de referencia en el campo, como investigadores de la University of North Carolina, Chapel Hill, donde surgió Counter-Cartographies Collective (3Cs), referencia indiscutible en el desarrollo de la cartografía crítica⁹. Numerosos ejemplos de mapeo se encuentran también entre los grupos que conforman la red Arquitecturas Colectivas¹⁰; un ejemplo es el trabajo realizado por Pez Estudio, integrante de este colectivo que recientemente (en noviembre de 2016) organizó un taller de construcción participativa de una infraestructura con la que experimentar en torno a la relación con la ciudad de Bilbao y con el espacio público del centro como parte del proyecto IC Az Bilbo Commons¹¹.

⁸ Para más información, véase <http://urbanbat.org>

⁹ Véanse, a modo de ejemplo, <http://medialab-prado.es/mmedia/14054/view> y http://medialab-prado.es/article/politics_of_counter-mapping.

¹⁰ Para más información, véase <https://arquitecturascolectivas.net/>

¹¹ Más información en <http://www.inteligenciascolectivas.org/category/ic-az-bilbo-commons/>

En España, además, muchos de estos grupos están inspirados, a su vez, en el trabajo del colectivo latinoamericano Iconoclasistas, cuyo *Manual de Mapeo Colectivo* (ARES Y RISLER, 2013) es el punto de partida para muchos colectivos que comienzan a experimentar con este tipo de procesos. La amplia acogida y la replicación de la metodología propuesta por Iconoclasistas se explica, en nuestra opinión, por varios factores. En primer lugar, la puesta a disposición de su manual en código abierto –y, por tanto, de su metodología– constituye una declaración de intenciones en la línea del principio de colaboración y la esfera de lo “libre” que defienden estos proyectos de mapeo. Por otro lado, en segundo lugar, su metodología es sencilla de replicar, total o parcialmente, y sus materiales son muy completos y didácticos, de manera que cualquier grupo puede disponer de las herramientas básicas para iniciar su propio proyecto de mapeo. Por último, los propios integrantes de Iconoclasistas han sido invitados a dinamizar mapeos en diferentes lugares de América Latina y también de España, lo que ha contribuido a la difusión de su trabajo y ha facilitado que, tras su partida, la metodología haya continuado siendo utilizada o retomada por otros grupos diferentes.

En este apartado analizamos tres ejemplos de procesos desarrollados en el Estado español, uno para cada uno de los grandes ámbitos de mapeo cultural identificados en el apartado anterior. En España son muchos los colectivos que han experimentado con el mapeo colectivo en los últimos años, como objetivo en sí mismo (para “mapear” un espacio urbano o algún aspecto particular del mismo) o como herramienta que permite alcanzar otros objetivos (dinamizar un proceso participativo, favorecer el encuentro de los vecinos de una comunidad, etc.). Así, los tres casos reseñados aquí son tan solo una mínima muestra del universo de colectivos que recientemente se han aproximado, de un modo u otro, al mapeo cultural –término que, a efectos de este artículo, utilizamos en sentido amplio para englobar los tres ámbitos descritos anteriormente: “inventario” cultural, expresión artística y cartografía crítica–.

Cabe retomar, en este punto, la hipótesis principal que rige este trabajo: los diferentes tipos de mapeo cultural puede posibilitar o favorecer –de diferentes formas y en diferentes grados– procesos de reapropiación del espacio urbano. A fin de facilitar la organización del análisis en este artículo, proponemos una serie de grandes categorías de usos o efectos de los mapeos, que emergen del marco teórico y de la revisión de la literatura sobre mapeo cultural en los diferentes ámbitos en que éste se desarrolla.

La Reivindicación de la Cotidianidad

En primer lugar, en lo referente a la reivindicación de la cotidianidad y la práctica espacial, los mapas aquí estudiados podrían concebirse como “relatos de espacio de la cultura cotidiana” (DE CERTEAU, 2000 [1980], p. 134), diferentes de los meros sistemas de lugares geográficos; estos relatos “abre[n] un *teatro* de legitimidad para *acciones* efectivas. Crea[n] un campo que autoriza prácticas sociales arriesgadas y contingentes” (DE CERTEAU, 2000 [1980], p. 137, cursiva en el original).

En el caso del trabajo realizado por Col·lectiu Punt 6, el uso principal del mapeo es precisamente poner en el mapa la vida cotidiana (véase la imagen 1). Además, con una perspectiva de género que atraviesa todos sus trabajos sobre el espacio urbano, el colectivo feminista pone en el centro las tareas de reproducción (relacionadas con los cuidados), tradicionalmente secundarias en el urbanismo. Este cambio de foco, de las tareas de producción a las de reproducción se corresponde también con el paso de la producción de cosas en el espacio a la producción del espacio, que es definitiva lo que Lefebvre entiende por reapropiación del espacio: “el paso de la dominación a la apropiación y la primacía del uso sobre el cambio” (LEFEBVRE, 2013 [1974], p. 439).



Imagen 1. Mapa resultado del mapeo de la experiencia cotidiana de Les Corts (Barcelona) por Col·lectiu Punt 6

Fuente: Col·lectiu Punt 6 (2013, p. 81).

El “Mapa del Ecosistema Cultural de Llodio” (véase la imagen 2), por su parte, también constituye una forma de reivindicación de lo cotidiano, en tanto en cuanto recompone el panorama cultural del municipio en base a aportaciones de los llamados “agentes culturales”, que van desde asociaciones civiles hasta personas individuales y que mapean no solo los espacios existentes, sino también los posibles en base a sus deseos y/o necesidades. La apertura a la participación de vecinos y vecinas en calidad de agentes culturales y la voluntad de dejar constancia de sus necesidades e intereses sugieren la atribución, en la concepción del mapeo, de un mayor peso al valor de uso sobre el valor de cambio del espacio, esto es, la reivindicación, nuevamente, de las maneras de hacer, de la táctica sobre la estrategia.

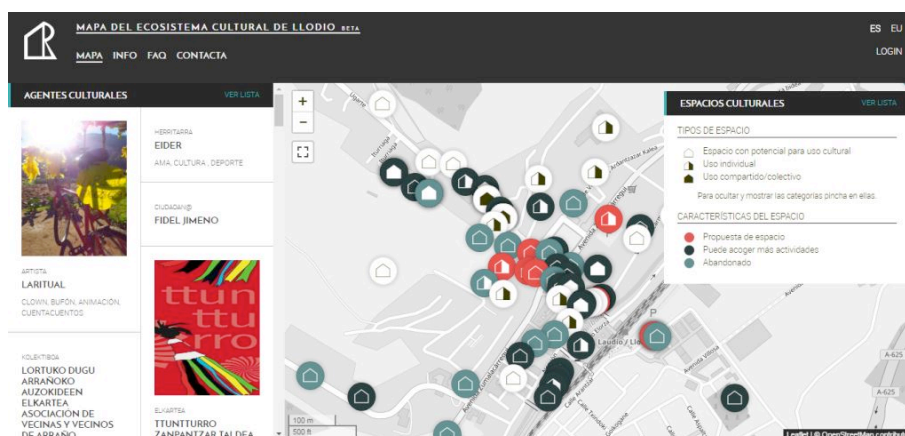


Imagen 2. Portada del mapa del ecosistema cultural de Llodio

Fuente: <https://kulturmapa.laudio.eus/es>

Revelación de lo Invisible

En segundo lugar, los mapas visibilizan las relaciones y dinámicas de poder que constituyen el espacio social. Estas narrativas enfrentan el espacio concebido por los planificadores que es presentado como un espacio objetivo, aséptico y abstracto. El mapa “Polivalencias” (véase la imagen 3), por ejemplo, visibiliza procesos de homogenización, fragmentación y jerarquización –a través de los cuales se construye el espacio abstracto *lefebvriano*– en la ciudad de Valencia. En lo referente al proceso homogeneizador, en Valencia éste se concretó en la construcción de costosas infraestructuras y la organización de grandes eventos, al amparo de las metáforas legitimadoras, precisamente, de la internacionalización y el marketing de ciudad (*city-branding*). Estos discursos justificaban la organización de grandes (y costosos) eventos internacionales y la construcción de grandes infraestructuras como estrategia para “poner Valencia en el mapa global”. Este tema es transversal a las diferentes temáticas abordadas en el mencionado mapa, que apunta en varios puntos precisamente a la falta de sentido de las “formas” por su desconexión con las necesidades y la cotidianidad de la ciudadanía.



Imagen 3. Mapa de Valencia “Polivalencias” para la exposición “Radical Geographics”

Fuente: López Cuenca (2015) / <http://mapadevalencia.net/>

El mapa “Polivalencias” muestra, asimismo, varios ejemplos concretos de fragmentación del espacio. Uno de ellos tiene que ver con la huerta valenciana¹² y con dos procesos desarrollados paralelamente sobre ella: por un lado, *l’horta*, como apuntan desde “Polivalencias”, ha sufrido “un proceso progresivo de deterioro, motivado por la presión urbanística y la consiguiente construcción de infraestructuras viarias”¹³ que ha sido altamente contestado por la ciudadanía organizada; por otro lado, el megaproyecto urbanístico Sociópolis incluía un espacio para 300 huertos urbanos que estarían a cargo de los vecinos y vecinas de la nueva área residencial. Estos dos procesos paralelos, son un ejemplo del intento de convertir la huerta en una particularidad, así como de confinarla a determinados reductos y desproveerla de otras demandas de mayor calado ideológico: “huerta sí, pero aquí (y no aquí) y de esta manera (y no de esta otra)”.

El “Mapa del Ecosistema Cultural de Llodio”, por su parte, también intenta romper esta idea de espacios fragmentados, mediante la vinculación, gracias a las posibilidades ofrecidas por la plataforma digital, de los espacios, sus usos – reales y potenciales – y los agentes culturales que operan en el municipio (véase el ejemplo de la ficha del edificio del Casino en la imagen 4). Se crea así una visión de red, un ecosistema – como indica el propio nombre del mapa –, que permite una lectura en varias direcciones y que, lejos de atomizar los espacios como es propio del discurso del espacio abstracto, los entreteje con los hilos de la cotidianidad.

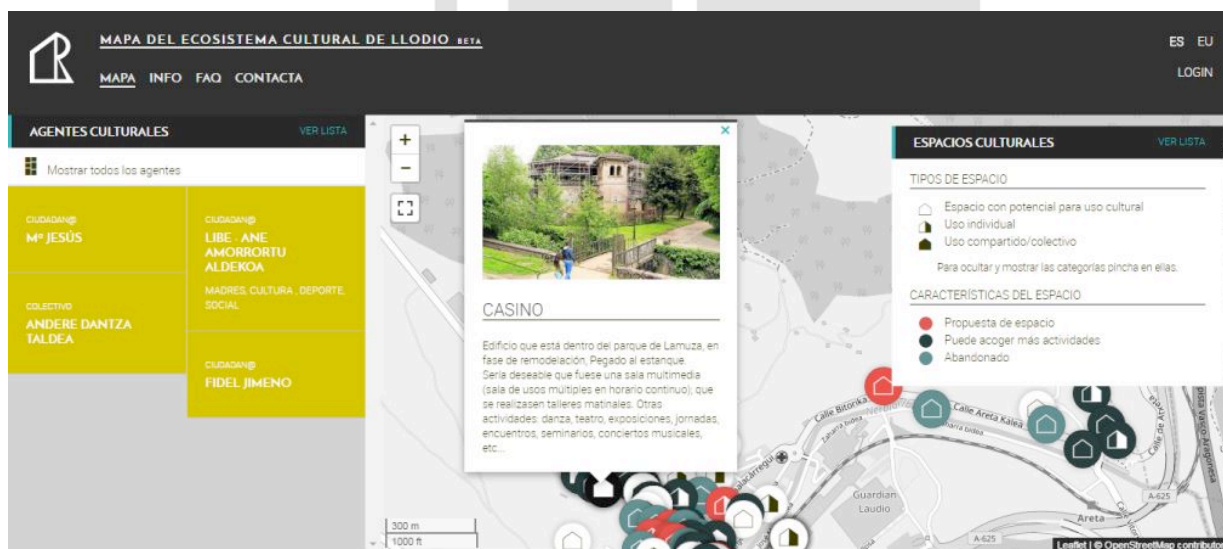


Imagen 4. El Casino en el mapa del ecosistema cultural de Llodio
Fuente: <https://kulturmapa.laudio.eus/es>

¹² La huerta valenciana abarca una serie de municipios de la zona metropolitana de la ciudad de Valencia y es una zona tradicionalmente vinculada al cultivo de cítricos y arroz. Además de un área geográfica, la huerta, los usos agrícolas del suelo y las formas de vida y trabajo vinculadas a ellos han sido tradicionalmente un componente de la identidad valenciana en ese territorio específico.

¹³ Véase esta cita y más información sobre el desprecio institucional por la huerta y sobre los movimientos de resistencia organizados en su defensa aquí: <http://mapadevalencia.lopezcuenca.com/huerta/>

La jerarquización del espacio, por último, es un proceso que distingue los espacios “deseables” de los “indeseables”. La referencia en el mapa “Polivalencias” al caso del barrio marítimo de El Cabanyal, en la ciudad de Valencia, bien sirve para ilustrar este proceso: este barrio estuvo amenazado durante años por un proyecto urbanístico que, con el pretexto de “abrir la ciudad al mar”, pretendía extender hasta la playa una avenida de la ciudad, la Avenida Blasco Ibáñez, a costa de la destrucción de la trama urbana de este barrio. Mientras se intentaba (y en algunos casos se conseguía) la expropiación de viviendas y el desplazamiento de los habitantes del barrio, ante la fuerte resistencia de un activo movimiento vecinal, la estrategia del gobierno municipal se basó en el abandono de la zona, en busca de la generación de argumentos que pudieran justificar una posterior intervención. Al abandono –materializado en escasa provisión de servicios, falta de mantenimiento de las infraestructuras públicas, permisividad ante la venta de drogas, etc.–, se sumó un fuerte componente de estigmatización étnica, dado que la comunidad gitana que se fue instalando en la zona fue asociada, en el imaginario en torno al barrio, con estos procesos de deterioro progresivo. Todo ello situó al Cabanyal en los escalafones más bajos de la jerarquía de los espacios urbanos.

Cabe recuperar aquí las nociones de legitimación y construcción discursiva del espacio desde la esfera político-institucional, puesto que sirven para entender mejor lo que ha ocurrido en este barrio valenciano. Si el argumento de la “modernización” era utilizado por el gobierno municipal anterior –del Partido Popular– para “legitimar” una intervención en el barrio, en el marco de una práctica y un discurso que lo despreciaban como espacio, el gobierno que le sucedió a partir de mayo de 2015 –de la coalición de izquierdas Compromís– hizo de la paralización del proyecto y la “rehabilitación” del barrio uno de sus buques insignia. Los vecinos y vecinas, que resistieron los envites “modernizadores” en el pasado y convirtieron el Cabanyal en un espacio de resistencia, denuncian ahora la tardanza de medidas que reviertan el prolongado abandono y exigen que cese la instrumentalización del espacio con fines políticos. El cambio discursivo, pese a no ir acompañado de medidas de transformación reales –según las denuncias de los vecinos–, ha desencadenado ya un proceso de gentrificación que está cambiando la configuración espacial del barrio, pasando de “indeseable” a cada vez más “deseable”.

El encuentro en torno al mapa

Como declararon los integrantes de Col·lectiu Punt 6 en entrevista, el mapa funciona como “punto de encuentro”; las personas se encuentran conversando alrededor de un mapa y ello activa –potencialmente y en nuestra opinión fundamentada en la observación de diferentes procesos de mapeo– un sentimiento de pertenencia a la comunidad. Esta lógica se encuentra también en cierto modo detrás del mapeo del ecosistema cultural de Llodio: no solo la participación de los vecinos se piensa como fundamental para elaborar el mapa, sino que el mapa se piensa como instancia de encuentro que dé origen a un proceso participativo mayor, de definición de políticas en el municipio. Si bien en el mapeo se reflejan usos, necesidades y deseos de personas y grupos que actúan como actores individuales, fueron las conversaciones en torno al mapa –

en las instancias posteriores al mapeo propiamente dicho– las que permitieron identificar las prioridades o principales cuestiones a considerar para elaborar un plan de usos de los espacios culturales en el municipio: la necesidad de un teatro, la rehabilitación y usos de los edificios que componen el conjunto del Parque Lamuza y, por último, la autogestión de los grupos culturales de Llodio. Esta definición participada de los usos es un paso previo necesario para la apropiación colectiva de los espacios a los que se asignan dichos usos.

Además, parafraseando las palabras de otra de las personas entrevistadas¹⁴, es a través del mapeo y de su superposición de capas colectivas de imaginación, aspiraciones, desafíos, memoria, etc. como el espacio real –material– se convierte en una plataforma para la discusión crítica sobre el espacio. El mapeo colectivo se convierte así en un acto esencialmente político, como lo son las caminatas colectivas popularizadas por Jane Jacobs. Este componente, de hecho, es la esencia de los paseos *Jane's Walk* que se realizan anualmente en ciudades de todo el mundo para mantener el legado de la activista norteamericana. Los mapeos, tanto en los recorridos de (re)conocimiento del espacio como en el encuentro en torno al mapeo, también constituyen un espacio político a partir de la discusión crítica colectiva.

La toma de conciencia espacial y la conservación del patrimonio

Otra cuestión que emerge de forma recurrente en las conversaciones mantenidas con “mapeadores” es un proceso que podríamos denominar como “de toma de conciencia” a través del proceso de mapeo. En el caso de “Polivalencias”, por ejemplo, esta idea está relacionada con la investigación artística, dado que sería esta metodología la que permite obtener más información del espacio y, con ello, un “cambio de perspectiva”: “cuando te informas mucho, cuando empiezas a investigar y dices ‘ah mira, esto está gracias a una lucha ciudadana, esto se ha conseguido así’, cuando conoces su historia, te cambia a nivel de percepción [...] cuando conoces algo vas a valorarlo más”, explicaba una de las participantes en el mapeo de “Polivalencias”. Se trata de un re-descubrimiento que sucede precisamente “al [y por] poner una cosa al lado de la otra”, explicaban desde Col·lectiu Punt 6.

La preservación del patrimonio cultural tanto tangible como intangible está muy ligada a este proceso de “toma de conciencia”, pero también a otro que hemos denominado de “valorización del espacio”. No se puede valorar lo que no se conoce; es difícil que se preserve lo que no se valora. Esta lógica está en la base de los mapeos que, como inventarios culturales, mapean los espacios y expresiones culturales, como el ejemplo de Llodio examinado en este artículo. El conocimiento del espacio –y de la historia del espacio– como previo a una mayor valorización del mismo tendría una doble vertiente: por un lado, para las personas que recopilan información y realizan una reflexión sobre el espacio, previa a la representación; por otro lado, para las personas que observan el mapa, en cualquiera de sus formatos, una vez elaborado. En referencia a esto

¹⁴ En este caso, la persona entrevistada (vía Skype) no participó en ninguno de los casos aquí presentados, sino que es integrante de UrbanDig Project, que ha realizado varios proyectos de mapeo colectivo en la ciudad de Atenas. Para más información, véase: <https://www.urbandigproject.org/>

último, el grupo que creó “Polivalencias” valoró la posibilidad de imprimir el mapa para que pudiera ser utilizado por los visitantes de la ciudad, aunque finalmente se optó por su publicación en línea.

Además, algunos de estos mapeos añaden un componente valorativo que puede tomar diferentes formas. En el caso de los mapeos realizados por el Col·lectiu Punt 6, la valoración es parte del propio mapeo y éste tiene que incluirla necesariamente. Ello permite una lectura del mapeo en clave de diagnóstico y que los procesos de trabajo impulsados por este grupo terminen en recomendaciones de hacia dónde deberían caminar las medidas e intervenciones urbanas en ese espacio. En el proceso realizado en el municipio de Llodio, la valoración también forma parte del mapeo, en la medida en que se señalizan “características del espacio” que pueden ser “Propuesta de espacio”, “Puede acoger más actividades” o “Abandonado”, cada una de ellas con su propio código de color. El objetivo de este componente valorativo es similar: establecer prioridades de actuación sobre el espacio.

Nuevos Imaginarios sobre el Espacio

Por último, los mapas que aquí nos ocupan constituyen lo que Guattari llama un “proyecto ético-estético” (1995) que, como recuerda Joe Gerlach, “implica un distanciamiento de la estructura para, en su lugar, centrarse en la libertad creativa para abordar los problemas que surgen en el mundo” (2015, p. 282). A través de esta aproximación creativa, los mapas culturales permiten imaginar otros espacios, posibles o no, de forma colectiva.

No obstante, no sería acertado entender esto como una propuesta que asimile estos mapas a diseños o construcciones en torno al “debería ser” de los espacios urbanos. Más bien, los mapas culturales, en la medida en que pueden ser una forma de expresión artística y se sitúan en el plano de la imaginación y el simbolismo, contribuyen a diversificar los imaginarios sobre la ciudad. Es en este sentido que hablamos de representaciones alternativas –o espacios de representación, en la terminología de Lefebvre–, adhiriendo a la teoría no representacional según la cual “los mapas construyen la realidad tanto como la representan” (CRAMPTON Y KRYGIER, 2005, p. 15).

Así, los mapeos de Col·lectiu Punt 6 imaginan una ciudad que pone en el centro a las personas y esta proyección se traduce en recomendaciones para medidas en materia de urbanismo. El mapa de “Polivalencias” construye con sus denuncias un relato que choca de frente con el discurso institucional. Y el “Mapa del Ecosistema Cultural de Llodio” ofrece una visión sistémica y participada de la esfera cultural del municipio que no existía como relato previo a la construcción del mapa. Los tres mapas analizados aquí construyen espacios, parten de la imaginación y subjetividad de sus creadores –impulsores y participantes– y se insertan en el imaginario de representaciones del barrio, municipio o ciudad. En definitiva, atravesando las funciones más específicas de cada uno de ellos (la creación de una expresión artística, la fundación de un discurso contra-institucional o la gestión colaborativa de los recursos), los mapas son construcciones de un espacio en constante proceso de reapropiación social por parte de aquellos agentes que lo cartografían.

CONCLUSIONES

Los ejemplos mostrados serían representativos de usos diversos del término “mapeo cultural”: desde una acepción más tradicional relacionada con el inventario de recursos culturales al mapeo como cartografía crítica o como forma de expresión artística. A pesar de esta diversidad, y de acuerdo con lo anterior, todos ellos ofrecen diferentes formas no convencionales de relacionamiento con el espacio urbano. Por tanto, podemos concluir que los mapeos culturales son una herramienta heterogénea y flexible que, con independencia del tipo ámbito en que los sitúan sus principales características, presentan posibilidades para la reapropiación del espacio urbano, en los términos en que se ha descrito en este artículo.

Sin desmerecer lo dicho, cabe insistir en la necesidad de huir de la hiperbolización del potencial del mapeo. Como toda metodología participativa, el mapeo cultural puede ser utilizado con fines “legitimatorios”, más que transformadores –y, de hecho, esto fue algo recurrente en las entrevistas realizadas–. Futuras aproximaciones deberán incidir en las limitaciones del mapeo como forma de representación contenciosa y como mecanismo que posibilita nuevas formas de relacionamiento con el espacio urbano, por ejemplo, en relación con la difusión del mapa. Este campo emergente también se beneficiaría de un mayor número investigaciones cualitativas que exploren los límites entre el valor intrínseco del mapeo y para las personas participantes, en el plano experiencial –que, aunque puede ser enormemente valioso, puede implicar una necesaria reducción en el alcance de los impactos– y la institucionalización excesiva del mapeo, que instrumentalizaría y desvirtualizaría estos procesos generalmente promovidos “desde abajo”.

Por último, si bien hemos acentuado en este trabajo los potenciales usos del mapeo, cabe reconocer que, en tanto que representaciones, también estos mapeos son una construcción política. A pesar de ello, hemos argumentado que los mapeos aquí analizados merecen el calificativo de “nuevos” en la medida en que, como hemos visto, 1) van más allá de la noción de “inventario cultural” –propia de los mapas culturales tradicionales– y se convierten en objetos o prácticas culturales en sí mismos; 2) democratizan la producción de los mapas, que solía estar reservadas a técnicos o agentes institucionales, 3) trascienden la concepción del espacio como materialidad e incorporan elementos relacionados con la vida, el sentir y la imaginación, y 4) con todo ello, reconectan a las personas con los espacios que habitan y las empoderan para la acción. Ponemos todos estos elementos sobre la mesa e invitamos a continuar esta discusión.

REFERENCIAS

- ARCILA Manuel G.; LÓPEZ, José A. S. *La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural*. Una perspectiva geográfica. Periférica, Cádiz, v. 12, p. 15-36, 2011.
- ARES, J.; RISLER, P. (Iconoclasistas). *Manual de Mapeo Colectivo*. Buenos Aires: tinta limón, 2013.

- BAYÓN, F. M.; ORTEGA, C. N. Cultural mapping and urban regeneration: analyzing emergent narratives about Bilbao. *Culture and Local Governance*, Ottawa, v. 5, n. 1-2, p. 9-22, 2015. Disponible en: <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1455>>. Acceso el: 30 mayo. 2017.
- BLANDY, D.; FENN, J. Sustainability: Sustaining Cities and Community Cultural Development. *Studies in Arts Education*, Alexandria, Virginia, vol. 53, n. 4, p. 270-282, 2012.
- BRENNAN-HORLEY, C.; LUCKMAN, S.; GIBSON, C.; WILLOUGHBY-SMITH, J. A. GIS, Ethnography, and Cultural Research: Putting Maps Back into Ethnographic Mapping. *The Information Society*, Indiana, vol. 26, n. 2, p. 92-103, 2010.
- BROWN, David T. A Wish List for Cultural Resource Mapping". En: BAEKER, G. (Ed.). *Rediscovering the Wealth of Places: A municipal cultural planning handbook for Canadian communities*. Ontario: Municipal World, Inc., 2010, pp. 101-117.
- CHIESI, L.; COSTA, P. Making territory through cultural mapping and co-design. En: DESSEIN, J.; BATTAGLINI, E.; HORLINGS, L. (Eds.). *Cultural Sustainability and Regional Development. Theories and practices of territorialisation*. Londres: Routledge, 2016.
- CLAVAL, P. La géographie culturelle dans les pays anglophones. *Annales de Géographie*, París, v. 660-661, p. 8-26, 2008.
- CLAVAL, P. ; STASZAK, J-P.. Où en est la géographie culturelle?: Introduction. *Annales de Géographie*, París, v. 660-661, p. 3-7, 2008.
- Col·lectiu Punt 6. *Dones treballant. Guia de reconeixement urbà amb perspectiva de gènere*. Barcelona: comanegra, 2013.
- COSGROVE, D. Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography. *Annales de Géographie*, París, v. 660-661, p. 159-178, 2008.
- CRAMPTON, J. Cartography: performative, participatory, political. *Progress in Human Geography*, v. 33, p. 840-848, 2009.
- CRAMPTON, J.; KRYGIER, J. An Introduction to Critical Cartography. *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, British Columbia, v. 4, n. 1, p. 11-33, 2005.
- DEBORD, G. Introduction à une critique de la géographie urbaine. En: AAVV. *Urbanismo Situacionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- DE CASTRO AGUIRRE, C. Mapas cognitivos: qué son y cómo explorarlos. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 33, 1999. Disponible en: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn-33.htm>>. Acceso el: 30 mayo. 2017.

- DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1. Artes de hacer. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000 [1980].
- DELGADO, M. Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, Barcelona, v. 18, n. 2, p. 68-80, 2013. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Quaderns/CA/article/view/274290/362359>. Acceso el: 30 mayo. 2017.
- DUXBURY, N.; GARRETT-PETTS, W.F.; MACLENNAN, D. Cultural Mapping as Cultural Inquiry. Introduction to an Emerging Field of Practice. En: DUXBURY, N.; GARRETT-PETTS, W.F.; MACLENNAN, D. (Eds.). *Cultural Mapping as Cultural Inquiry*. Londres y Nueva York: Routledge, 2015.
- EVANS, G.; FOORD, J. Cultural mapping and sustainable communities: planning for the arts revisite". *Cultural Trends*, v. 17, n. 2, p. 65-96, 2008.
- FLYVBJERG, Bent.) Cinco equívocos sobre la investigación basada en estudios de caso. *Estudios Sociológicos*, v. XXIII, n. 68, 2005.
- FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*. El nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002 [1976].
- FUECHSEL, C. F. Map. *Encyclopedia Britannica*, s.f. Disponible en: <https://www.britannica.com/science/map>. Acceso el: 30 mayo. 2017.
- GAUSDEN, C.; SMITH, H. Personal Traces: Artistic Interventions into Community Spaces. En: *International Conference "Mapping Culture: Communities, Sites And Stories"*, 28-30 mayo, 2014, Coimbra.
- GERLACH, J. Editing worlds: Participatory mapping and a minor geopolitics. *Transactions of the Institute of British Geographers*, Londres, v. 40, n. 2, p. 273-286, 2015.
- GIBSON, C. R. Place making: Mapping culture, creating places: Collisions of science and art. *Local-Global: identity, security, community*, Melbourne, vol. 7, p. 66-83, 2010.
- GUATTARI, F.. *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Sydney: Power Publications, 1995.
- HARLEY, J. B. Deconstructing the Map. *Cartographica*, Ottawa, v. 26, n. 2, p. 1-20, 1989.
- JACOBS, J. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing, 2011.
- LE CORBUSIER. *El viaje a Oriente*. Barcelona: Laertes, 2005.
- LEFEBVRE, H. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013 [1974].
- LÓPEZ CUENCA, R. *Radical Geographics*. Valencia: IVAM, 2015.

MERCER, C. *Towards Cultural Citizenship: Tools for Cultural Policy and Development*. Stockholm: The Bank of Sweden Tercentenary Foundation & Gidlunds Förlag, 2002.

OSLENDER, U. Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'. *Scripta Nova*, Barcelona, v. VI, n. 115, p. 1-16, 2002.

PAKLONE, I.; BALBOA, R. Towards three principles for mapping fluidity. En: *International Conference "Mapping Culture: Communities, Sites And Stories"*, 28-30 mayo, 2014, Coimbra.

PETCOU, C.; PETRESCU, D. *Acting Space. Transversal notes, on-the-ground observations and concrete questions for us all*. París, 2007. Disponible en línea en: <http://urban-matters.org/wp/wp-content/uploads/TEXT_aaa_ACTING-SPACE.pdf>. Acceso el: 30 mayo. 2017

RADBOURNE, J. Full House Theory: A New Theory for Assessing Demand for Arts Centers. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Washington, v. 30, n. 4, p. 254-267, 2001.

RADOVIĆ, D. *Measuring the non-Measurable – On Mapping Subjectivities in Urban Research (and several themes for discussion)*. En: INTERNATIONAL CONFERENCE "MAPPING CULTURE: COMMUNITIES, SITES AND STORIES", 28-30 mayo, 2014, Coimbra.

SANTOS, M. *De la totalidad al lugar*. Barcelona: Oikos-tau, 1996.

SIZA, Á. *Álvaro Siza, un viaje de estudios*. Cádiz: Colegio de Arquitectos de Cádiz, 2002.

SOJA, E. W. *Spatializing justice – Part II*. City, Manchester, v. 15, n. 1, p. 96-102, 2011.

STAVRIDES, S. *Hacia la ciudad de los umbrales*. Madrid: Akal, 2016.

UNESCO OFFICE IN BANGKOK. What is cultural mapping? *Cultural mapping*, s. f. Disponible en: <<http://www.unescobkk.org/culture/tools-and-resources/tools-for-safeguarding-culture/culturalmapping/>>. Acceso el: 30 mayo. 2017.

WARF, B.; ARIAS, S. (Eds.). *The spatial turn: Interdisciplinary perspectives*. Londres: Routledge, 2008.

WOOD, D. *Rethinking the Power of Maps*. Nueva York: Guilford Press, 2010.

Articulando Fluxos Globais e Experiência Local: Novas Identidades Reveladas pelo Grafite em Belo Horizonte

Articulating Global Flows and Local Experience: New Identities Revealed by Graffiti in Belo Horizonte

Articulando Flujos Globales y Experiencia Local: Nuevas Identidades Reveladas por el Grafito en Belo Horizonte

Mayara Emanuelli Oliveira, Graduada em Arquitetura e Urbanismo, Bolsista de iniciação científica FAPEMIG, Escola de Arquitetura, UFMG, mayaraemanuelli@hotmail.com, Belo Horizonte, Brasil.

Maria Luiza Almeida Cunha de Castro, Doutora em Ciências Socio ambientais, Professora Adjunta do Curso de Arquitetura e Urbanismo, UFMG, luizadecastro@ufmg.br, Belo Horizonte, Brasil.

Resumo

O grafite é uma manifestação artística e, acima de tudo, social, sendo assim suscetível às transformações que ocorrem nessa área, como aquelas relacionadas à globalização. Esse artigo tem como objetivo analisar se esse fenômeno mundial, com suas estratégias e consequências, traria prejuízos a representatividade local presente nesses registros, incentivando, assim, a massificação. Inicialmente se esboça um breve histórico dessa arte urbana, juntamente com seus conceitos e valores essenciais. Em seguida são apresentadas as teorias da globalização, ora crentes na homogeneização, ora esperançosas quanto a possível construção de uma heterogeneidade. Considera o cenário atual do grafite como uma experiência guiada pela diversidade e intensidade dos fluxos globais, implantados em várias camadas

coexistentes, que criam mundos virtuais particulares ou paisagens. Esses cenários resultam em um novo conceito de cultura, agora desterritorializado e múltiplo, como proposto por Appadurai (2004). Finalmente, esses conceitos são inspecionados no contexto do grafite na cidade de Belo Horizonte, com base em entrevistas realizadas com artistas locais. Isso leva ao entendimento de que, embora haja uma forte influência estrangeira, principalmente americana, estas acrescentam-se às experiências de vidas individuais de cada artista, criando novas identidades e, assim, a presença de vários estilos nas paredes da cidade.

Palavras-chave: grafite; globalização; Belo Horizonte.

Abstract

Graffiti is an artistic and, above all, social manifestation, being thus, susceptible to the transformations that occur in this area, such as those related to globalization. This paper aims at analysing if globalization should weaken local qualities present in this kind of work, thus encouraging mass phenomena. Initially the text outlines a brief history of this urban art, along with its essential concepts and values. The following section focuses on the theories of globalization, both from the homogenization and heterogeneity perspectives. It regards the current scenario of graffiti as an experience guided by the diversity and intensity of global flows, deployed in various coexisting layers, which create particular virtual worlds, or scapes. These scapes result in a new concept of culture, now deterritorialized and multiple, as proposed by Appadurai (2004). Finally, these concepts are inspected within the context of graffiti in the city of Belo Horizonte, based on interviews made with local artists. This leads to the understanding that, although there is a strong foreign influence, mainly American, it is added to the individual life experiences of each artist, creating new identities, and thus, the presence of various styles on the walls of the city.

Keywords: graffiti; globalization; Belo Horizonte

Resumen

El grafito es una manifestación artística y, sobre todo, social, siendo así susceptible a las transformaciones que ocurren en esta área, como aquellas relacionadas a la globalización. Este artículo tiene como objetivo analizar si este fenómeno mundial, con sus estrategias y consecuencias, traería perjuicios a la representatividad local presente en estos registros, incentivando así la masificación. Inicialmente se esboza un breve histórico de este arte urbano, junto con sus conceptos y valores esenciales. La siguiente sección se centra en las teorías de la globalización, tanto desde la perspectiva de la homogeneización como de la heterogeneidad. Se considera el escenario actual del grafito como una experiencia guiada por la diversidad e intensidad de los flujos globales, implantados en varias capas coexistentes, que crean mundos virtuales particulares, o paisajes. Estos escenarios resultan en un nuevo concepto de cultura, ahora desterritorializado y múltiple, como propuesto por Appadurai (2004). Finalmente, estos conceptos son inspeccionados en el contexto del grafito en la ciudad de Belo Horizonte, con base en entrevistas realizadas con artistas locales. Esto lleva al entendimiento de que, aunque hay una fuerte influencia extranjera, principalmente americana, estas se agregan a las experiencias de vida individuales de cada artista, creando nuevas identidades y así la presencia de varios estilos en las paredes de la ciudad.

Palabras Clave: grafito; globalización; Belo Horizonte

INTRODUÇÃO

Em uma época em que as práticas sociais mudam com as informações recebidas sobre elas próprias (HALL, 2006), surgem, porém, novas possibilidades de articulação do sujeito: a identidade não se impõe mais como uma espécie de nacionalidade, restrita a um território, “ela é uma construção imaginária que se narra” (CANCLINI, 1995 p. 124). Nesse contexto, que é o da globalização, a dialética entre o tempo e o espaço coloca em questão a sustentabilidade das subjetividades culturais.

As manifestações artísticas e sociais – entre as quais, nos interessa destacar especificamente o grafite –, como produto do cotidiano, são reflexos diretos desse processo. Motivado pela inquietude e como forma de resistência social no cenário dos guetos nova-iorquinos por volta de 1960 (VIANA, 2007), o grafite se propaga pelo mundo. O presente artigo procura analisar essa difusão, questionando até que ponto o processo consiste em uma homogeneização cultural ou adquire significados por meio de articulações com a cultura local. O ponto de partida da investigação é a proposta de Appadurai (2004) para a compreensão das paisagens culturais no mundo globalizado, formadas pela sobreposição de fluxos que são aplicados como instrumento para a construção das “paisagens” do grafite.

O foco do estudo é o panorama do grafite na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, tendo em vista sua origem, ascendência, princípios e, principalmente, a representatividade da cultura local frente às ameaças da mundialização. Para isso, foram realizadas entrevistas com quatro artistas da cidade que, apesar de compartilhar uma técnica, possuem formas de vida, bem como estilos artísticos diversificados.

Com intuito de criar uma melhor percepção sobre as “paisagens” de cada artista, as entrevistas foram realizadas em locais preferidos pelos mesmos: na rua, durante a realização de um trabalho, no próprio ateliê, no parque com a família. Elas ocorreram de forma não estruturada e foram gravadas, sendo posteriormente transcritas e traduzidas.

ORIGENS DO GRAFITE

O grafite se compõe plasticamente de desenhos ou escritos que, além de toda expressividade artística garantida pela abundância de cores e formas abstratas, se apresenta como um meio de manifestação social: de forma direta e plural, ele representa as realidades, conflitos e anseios da contemporaneidade (VIANA, 2007). Presente em muros, fachadas, metrô e viadutos, não há regras sobre a implantação, já que sua linguagem nasce do ideal de liberdade. Desse modo, os registros se alastram e se sobrepõem na paisagem urbana, configurando-se na efemeridade resultante do contexto de cada instante.

Embora de reconhecimento recente, o termo, derivado do italiano *grafitto* corresponde à “inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc.” (GITAHY, 1999, p. 13). Assim, é possível reconhecê-lo como uma prática inerente à existência humana, já representada pelas pinturas rupestres, murais egípcios, e pelos registros da antiga civilização romana (GITAHY, 1999).

No século XX, uma expressão bastante significativa nesse sentido foi o muralismo, no México, um movimento artístico preocupado em transmitir ideais de valorização da identidade local com base em princípios comunistas (GITAHY, 1999). Mas foi a partir das novas tecnologias criadas em 1950, para o uso industrial – a tinta látex e a tinta *spray* – que esse tipo de manifestação ganhou força. Em Paris 1968, uma revolução de caráter estudantil fez com que os muros silenciosos da cidade fossem preenchidos por reivindicações de liberdade e melhoria da qualidade de vida (VIANA, 2007).

Mas o grande desenvolvimento do grafite, tal como é conhecido hoje, ocorreu nos anos finais de 1960, nos guetos americanos, onde negros e latinos foram realocados em virtude dos conflitos sociais. O grafite foi, então, inserido em um grande conjunto de formas de expressão cultural, traduzido não somente por meio dos desenhos, mas também da música e da dança – como o *hip-hop* e o *break* – e por meio dos ideais de valorização da sociedade e identidades negras. Ele foi, ainda, utilizado como uma forma de combate à violência, à pobreza e ao tráfico (VIANA, 2007).

É comum a confusão entre as variadas formas de expressões gráficas urbanas, que interferem no espaço, em especial entre o grafite e a pichação. Ainda que essas intervenções possam ser convergentes – em seu caráter de transgressão e no uso da cidade como suporte (CRUZ; ELIAS, 2008), - os aspectos gráficos particulares de cada uma delas costumam definir também a conotação artística da obra: “A pichação pode ser caracterizada como letras ou assinaturas de caráter monocromático, feitas com *spray* ou rolo de pintura” (SPINELLI, 2015, p. 113) e é considerada como decorrente da escrita (CRUZ; ELIAS, 2008). Ela se coloca com uma forma de identidade, um signo de reconhecimento de grupos que deixam sua marca pela cidade, apropriando-se do espaço urbano por meio de suas intervenções (SPINELLI, 2015). Ainda sobre a pichação, em geral é associada à poluição visual (CRUZ; ELIAS, 2008). Já o grafite, por sua vez, tem relações com as artes plásticas, “caracterizando-se pela força da imagem” e “pode ser encontrado no traçado de linhas simples, algumas vezes registrando uma escrita ligeira, outras se apresentando com formas coloridas e muito bem elaboradas” (CRUZ; ELIAS, 2008, p. 100).

No Brasil, o grafite surge por volta de 1950 e “segue pelos 1960, passa pelos 1970 e se consagra como linguagem artística nos anos 1980” (GITAHY, 1999, p. 16), adquirindo maior visibilidade e aceitação. A inserção da prática também se deu em meios mais desfavorecidos do ponto de vista econômico, inicialmente na cidade de São Paulo, mas, na atualidade, já se mostra extremamente difundida por todo o país (SANTOS, 2009).

O ato de grafitar era proibido no país até uma alteração no art. 65 da Lei nº 9.605, que descriminalizou a prática, quando não contraventivos de ora¹. Entretanto, a referida lei não trouxe modificações que permitam a execução de outras formas de expressão urbana (BRASIL, 2011). Assim, a legislação continua prescrevendo punição para diversos tipos de expressão gráfica urbana, quando não autorizados.

Na cidade de Belo Horizonte, antes ainda da descriminalização da prática do grafite pela legislação federal, a manifestação foi reconhecida como prática artística por meio do inciso IV do art. 3º da Lei Municipal nº 10.059, de 2010, procurando-se dessa forma desencorajar a pichação.²

Assim, apesar de carregar a ideia da marginalidade, o grafite se reafirma cada vez mais como uma *street art*, que se contrapõe à ausência de vida dos grandiosos e modernos blocos de concreto encontrados nas cidades, levando a uma resignificação do imaginário coletivo (VIANA, 2007).

Ele se afirma, portanto, como forma de expressão que se transforma ao longo do tempo, e está em constante alomorfia, sendo assim, reflexo de todas as atividades e especificidades de cada época.

GLOBALIZAÇÃO E VISÃO DE FLUXOS

Em um senso comum, refere-se à globalização como um processo atual, que se expande com a consolidação do modelo capitalista, garantindo a interconexão entre várias partes do mundo por meio das tecnologias de comunicação, informação e transporte. Entretanto, a circulação dos antigos mercadores, viajantes e exploradores a partir das grandes navegações dos séculos XV e XVI e, ainda antes disso, múltiplas interações entre povos por meio das guerras e conquistas de territórios ou da peregrinação, já eram também formas de conexões globais (APPADURAI, 2004).

Tal reflexão nos leva ao princípio de que seria, então, a globalização um fenômeno intrínseco a grande parte da história da humanidade, ainda que por meio de contatos esporádicos, árduos e custosos. Em contraposição à ideia do surgimento de uma globalização contemporânea, podemos dizer, portanto, que o que ocorre é sua transformação quantitativa, diferenciada em termos de escala em virtude do arcabouço tecnológico disponível. Ou seja, o que houve foi uma alteração na relação entre tempo e espaço – decorrente de uma intensificação das conexões globais frente às inúmeras inovações dos séculos XVIII e XIX (APPADURAI, 2004).

¹ “§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional” (BRASIL, 2011, § 2º).

² “IV - Promover práticas artísticas que, como o grafite ou a pintura mural, possam contribuir para a qualidade visual do ambiente urbano e desestimular a prática da pichação” (BELO HORIZONTE, 2010).

Assim, os novos contatos possibilitados pela ambição capitalista transfiguram relações culturais que, antes mais estáveis e confinadas em uma delimitação física, se tornam cada vez mais fluidas e desterritorializadas. Se antes era possível fazer referência à uma identidade cultural e relacioná-la a uma localidade, tal possibilidade passa a se dissolver na expansão das redes globais (APPADURAI, 2004; CANCLINI, 2000).

Dentro de um contexto de “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001) caracterizada pela volatilidade, incerteza e insegurança, diversas interpretações e teorias têm surgido sobre o tema da globalização. Basicamente elas seguem duas vertentes: a da Homogeneização e Heterogeneização (APPADURAI, 2004). Conforme o próprio nome, a primeira baseia-se na ideia da massificação, da formação de uma cultura mundial única, enquanto a segunda defende uma redefinição do que se conhece por cultura, permitindo a inserção e o compartilhamento de dimensões muito mais complexas frente ao pensamento anterior.

Segundo Crane (2002), explicar ou enquadrar os processos globais existentes seria uma tarefa inviável, mas ela identifica quatro teorias básicas que podem ajudar em seu entendimento. Aquela mais difundida faz referência ao “imperialismo cultural” que, caracterizado pela dominação dos países periféricos por países economicamente centrais (no caso os Estados Unidos), levaria a uma eliminação das particularidades culturais destes locais mais frágeis, que pressionados pela forte presença de corporações multinacionais ou transnacionais, seriam apenas receptores culturais.

De acordo com a segunda teoria, os fluxos não são unidirecionais, mas se configuram como um rizoma, no modelo chamado de “fluxos culturais ou modelo de redes”. Existiria, nesse caso, uma relação de troca na qual não há distinção entre a produção e recepção central ou periférica, tendo como resultado uma “hibridização cultural”.

Em uma terceira abordagem, temos a “teoria da recepção”, que evidencia a capacidade de resistência das culturas locais. Nesse processo, em contraposição aos anteriores, existiria um multiculturalismo, em que, apesar de serem aceitas as influências mundiais, são interpretadas de maneiras diversas, de acordo com as experiências de vida de cada grupo.

Por último, Crane (2002) descreve o modelo de “estratégias políticas culturais”, adotado pelos estados e organizações. Por meio dessas estratégias, estados e pelas organizações criam um cenário de competição entre si, com a justificativa de manutenção das particularidades locais, as quais, na realidade, se apresentam como formas de incentivo ao consumo, promovendo (e não restringindo) a globalização cultural. Com estratégias como proteção do patrimônio, incentivo ao turismo e subsídios aos produtores locais, tal teoria se encaixa em temas como *marketing* urbano, *marketing* cultural ou indústria cultural.

No entanto, para Appadurai (2004), a presente realidade econômica e cultural global se mostra extremamente complexa e volúvel, de forma que tais teorias se tornam rígidas e, assim, incapazes de compreendê-la. O mundo é agora movido por fluxos, os quais ainda são carregados de diferenças, ou “disjunturas”,

existentes nos diversos grupos e nas articulações políticas, econômicas, sociais e culturais, que assim proporcionariam a criação de horizontes individuais, ou “paisagens”. Este último termo é, então, adotado como sufixo em uma tentativa de estruturar conceitos para uma possível análise desse múltiplo fenômeno mundial. Nesse esquema, existiriam, então cinco “dimensões de fluxos culturais globais”, que o autor denomina: *ethnoscapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *mediascapes* e *ideoscapes*.

As *ethnoscapes* ou “paisagens de pessoas” constituem o mundo habitado em movimento, ou seja, turistas, imigrantes, refugiados, exilados, etc. As *technoscapes* correspondem a configuração das tecnologias e seu rápido desenvolvimento, que permite a quebra de barreiras antes inimagináveis. Como *financescapes* entende-se a veloz rede global de especulação e circulação de capital. As *mediascapes* representariam a distribuição da capacidade de produção e difusão informacional por meios de comunicação, proporcionando um extenso repertório de imagens, narrativas e visões diferenciadas. Finalmente, as *ideoscapes* seriam ideologias ou contraideologias, sobre as quais as nações organizariam suas políticas culturais, ainda fundamentadas no encadeamento de imagens, termos e ideias, como liberdade, democracia, direitos, etc. (APPADURAI, 2004).

Dessa forma, as paisagens ou *scapes* de Appadurai constituem uma proposta para interpretação da realidade, que contempla a sua complexidade e dinamismo: “a lógica binária que procura entender a cultura a partir de termos mutuamente exclusivos de homogeneidade/heterogeneidade, integração/desintegração, unidade/diversidade, deve ser descartada.” As hierarquias simbólicas devem dar espaço à diversidade, à consciência de que existem “terceiras culturas” que sustentam processos de troca e fluxos conferindo uma certa autonomia aos processos (FEATHERSTONE, 1990, p. 2). É, portanto, necessário aceitar a ideia de que existe uma dimensão transversal por meio da qual diferentes fluxos se sobrepõem, coexistem e se relacionam, criando novas localidades virtuais que se encontram em transmutação constante.

A GLOBALIZAÇÃO E AS “PAISAGENS DO GRAFITE”

Considerando o grafite uma manifestação social que se confunde e se dá em diversas esferas do cotidiano – enquanto referência estética e expressão artística, mas também como manifestação política – esta nada mais será que um produto dos fluxos que se sobrepõem em cada época.

As culturas contemporâneas, sobretudo as culturas urbanas, são formas abertas e oscilantes. Por se fazerem nos territórios múltiplos das metrópoles são favoráveis a trocas e aptas a interações e cruzamentos. Os grafites inseridos no conjunto de manifestações urbanas, também adquirem esse caráter expansivo na medida em que adquirem outros elementos e referências estéticas, políticas e de ocupação dos espaços públicos, ao se aproximarem da mídia, das tecnologias contemporâneas e sobretudo das artes (VIANA, 2007, p. 227).

A partir desse raciocínio, se extingue, portanto, o medo da homogeneização. A hibridização e o sincretismo se constituem mais como regra do que como exceção em um processo consciente de mistura e transgressão de fronteiras (FEATHERSTONE, 1995). O hibridismo pós-moderno se projeta no multiculturalismo, na instabilidade de fronteiras que permitem diálogos constantes entre múltiplas culturas (CANCLINI, 2000).

Esse entendimento está em sintonia com a proposta de Appadurai (2004), pois essas formulações híbridas seriam exatamente o resultado da superposição das “paisagens” propostas pelo autor. O grafite, como “um meio sincrético e transcultural” (CANCLINI, 2000, p. 338), se configura como representação cambiante dos fluxos globais, inconsistentes, flexíveis, em constante mutação. Ele se configura, portanto, como a própria arte dos fluxos, uma arte global.

As *ethnoscapes* expressas pelo grafite representam uma das dimensões responsáveis pela combinação de influências nesse meio. Deslocar-se pelo planeta tornou-se um desejo coletivo, que passa a fazer parte do imaginário social (APPADURAI, 2004). Nesse cenário, artistas e suas obras não estão mais restritos a uma localidade, de forma que tais registros podem ser espalhados por todo o mundo. Os fluxos de pessoas resultam em trocas culturais e na absorção de valores que levam a práticas e costumes inicialmente únicos a uma localidade. Suas tradições são desenraizadas, assimiladas e expressas por outros povos. Os *mangás*, originalmente japoneses, traduzem atualmente o conceito da universalidade – a representação de uma cultura urbana comum e genérica que, por muitas vezes, se sobrepõe aos costumes locais. A linguagem dos *comic books*, de origem americana, tornou-se um fenômeno comunicacional global por sua estrutura, praticamente, intuitiva: formada principalmente por imagens e por frases simples, garante rápida compreensão, tornando-se desnecessária uma língua comum. A *pop art*, originalmente inglesa, direcionada para o consumo e para a reprodução em massa, se difundiu instantaneamente, fundindo vários valores culturais. O hiper-realismo (americano), por outro lado, narra os acontecimentos cotidianos, os fatos da vida moderna e sua ambição, associando a rotina urbana globalizada e o apelo capital.

Esses contatos são então permitidos por meio dos fluxos que formam as *technoscapes*, que os fazem cada vez mais simples e acessíveis. Nos referimos aqui a um conjunto de tecnologias que permitem o desenvolvimento e a difusão dos meios de comunicação cultural. Relevantes para o grafite, podemos destacar: as tecnologias de transporte, que continuam a reduzir drasticamente os custos e o tempo de viagem; novos materiais para o uso industrial, como os *sprays* – que estão à origem dos grafites – e o *stencil*; *softwares* de desenho e edição – como *Adobe Photoshop®*, *Adobe Illustrator®* e *CorelDraw®* – e equipamentos como tabletes e mesas digitalizadoras, que permitem a composição e visualização do grafite em formato digital. Finalmente, há o papel da mídia digital, essencial para a disseminação do grafite e as ideias que transmitem além dos limites originais. Tais tecnologias – sobretudo a Internet – permitem a reprodução e a troca instantânea de informações e imagens, conectando diversos mundos por meio de fluxos virtuais, sendo responsáveis pela combinação de influências e propagação de tendências estéticas.

No que diz respeito aos *financescapes*, assim como grande parcela dos valores culturais, o grafite corre o risco de ser subsumido pelas incisivas forças de mercado. Tendo adquirido *status* de arte, nota-se claramente que “o processo de comercialização dessa prática artística vem crescendo e se sofisticando no decorrer dos anos” (SANTOS, 2009, p. 45), o que leva por consequência, a sua institucionalização. O entrave da questão é que, se tal institucionalização não traz consigo uma rotulação, há imposição de normas para permitir que as obras se enquadrem “nos moldes artísticos, comerciais e legais, ou seja, [submetam-se] à lógica do lucro, à obtenção de visibilidade e às regras do mercado de consumo” (CAIAFA; SODRÉ, 2007, p. 257 apud SANTOS, 2009, p. 45). Ícones brasileiros, como a dupla Os Gêmeos, Nina Pandolfo e Nunca, entre muitos outros artistas, cuidam hoje, não só dos espaços urbanos, mas também de quadros e outros produtos orientados para o consumo, que inclusive já possuem reconhecimento internacional e grande valor de mercado. Muitos outros grafiteiros também comercializam suas obras como veículo de promoção de produtos e lojas.

O questionamento dessa submissão aos fluxos financeiros se entrelaça aos *ideoscapes*: a incerteza sobre a validade da institucionalização de uma prática que teve origem na ideologia política e libertatória. “Na sua origem, o grafite era informal, marginal” (SANTOS, 2009, p. 46). Em razão da grande qualidade e das formas inusitadas das obras, enquanto de um lado cresce sua presença como forma de manifestação das ruas, do público periférico, de outro, também se expande um grupo intencionado a inseri-lo dentro das galerias e museus, em mercadorias e na publicidade. Opiniões divergem sobre o tema. Para muitos artistas, de certa forma os mais engajados politicamente, a relação entre o grafite e a rua é indissociável, de forma que sua presença em interior de edifícios ou em estampas de camisetas o torna apenas um ofício técnico. Em uma visão mais amena, ambas as formas se mostram como o grafite, pois mesmo quando presentes em outros contextos ainda representam a subjetividade e ausência de padrões, fazendo uso de novos estilos e técnicas. Em relação aos trabalhos propriamente ditos, destacam-se temas polêmicos e instigantes, que demonstram o fluxo de ideias que permeiam a prática: imigração, preconceito, devastação ambiental e cultural, violência e vulnerabilidade social, bem como outras formas de crítica. Eles carregam, assim, a realidade de sua origem, transmitindo essas mensagens a outras localidades. Como exemplos, temos os grafites dos Gêmeos e do artista Nunca – que espalharam a influência de personagens brasileiros por todo o mundo – os primeiros com pessoas típicas do Nordeste, e o outro, com os indígenas.

O grafite como veículo de comunicação é uma parte integrante das *mediascapes*. Ele traz informações, destaca novas perspectivas da realidade, estimula a discussão e pode até trazer certas discussões para a agenda oficial. Para Spinelli (2007), o grafite compõe uma estética comunicativa que pode ser decodificada como mensagem, articulando “signos com técnicas semelhantes às da *mass media*” (Spinelli, 2007, p. 117). Ao mesmo tempo, é influenciado e interage com outras formas de mídia, com ênfase na mídia social, a partir da qual se reconstrói uma infinita porção de conteúdo em todos os momentos. Essas mídias e, mais especificamente, as redes sociais, são capazes de proporcionar grande visibilidade à técnica, graças ao contato popular imediato. Atualmente,

páginas criadas pelo *Facebook*, *Instagram* e *Pinterest*, bem como *sites* pessoais, são muito eficientes nesse sentido. Há também projetos voltados para o mapeamento colaborativo desses trabalhos – inserindo-os em um circuito turístico – como o *Street Art Locator*, que mapeia obras em vários países, e o "Olhesse Muro", na cidade de Belo Horizonte.

A partir da combinação dos diversos fluxos, associados às experiências de vida de cada sujeito – produto inequívoco desses tipos exatos de fluxos, embora com conteúdos distintos – são gerados, permanentemente, diferentes reflexos da realidade. Desse modo, embora partindo de um modelo inicialmente importado dos subúrbios americanos, o grafite expressa aspectos da identidade específica de cada local e tempo, dentro da visão de cada artista – reconfigurando-se continuamente. "Cada vez há mais provas de que o consumo de comunicação de massas origina em todo mundo resistência, ironia, seletividade e, em geral, impulso para a ação" (APPADURAI, 2004, p. 19). Assim, a heterogeneidade se formaria por meio das ferramentas da homogeneização, garantindo não a defesa das singularidades territoriais, mas as tensões presentes na coexistência de influências globais, nacionais e locais (ZIGLIO; COMEGNA, 2005).

O GRAFITE NA CIDADE DE BELO HORIZONTE: REPRESENTATIVIDADE LOCAL OU GLOBAL?

Os primeiros registros murais na cidade de Belo Horizonte surgem na década de 1970, em forma de frases de cunho político, poético ou humorístico (LODI, 2003). Sendo a capital mineira uma cidade "historicamente e espacialmente segregada" (PINHEIRO, 2016, p. 5) – em virtude da ocupação das áreas centrais por classes mais favorecidas, como estratégia própria de seu planejamento – esses manifestos surgem como indicadores das transformações sofridas pela metrópole ao longo dos anos, como a explosão de crescimentos das favelas, vilas e aglomerados.

Semelhante a outras cidades brasileiras, como São Paulo e Brasília, Belo Horizonte passa, por volta de 1980, a receber de forma significativa as influências nova-iorquinas, resultando na conformação dos primeiros grupos de *hip-hop*, formados principalmente por jovens vindos da periferia (VIANA, 2007). Seguindo essa linha, o grafite se dissemina e ganha força, adquirindo maior espaço e número de adeptos no final dos anos 1990 (LODI, 2003). Nesse contexto, surgem as primeiras oficinas e projetos sociais, principalmente como um meio de combate ao tráfico de drogas e à violência. Cresce, também, a representatividade do grafite em outras manifestações, como é o caso do Duelo de MCs, encontros que reúnem, além dos grafiteiros, rappers, *skatistas* e demais públicos do *hip-hop*, desde 2007 (FERREIRA, 2014).

No cenário atual, a cidade conta com um grande número de artistas, que se apresentam em uma vasta diversidade de estilos. Considerando a difusão, combinação e superposição dos fluxos culturais, a presente pesquisa procura investigar os valores predominantes e as influências recebidas pelos grafites belo-horizontinos a partir do aprofundamento dos contatos internacionais. Para isso, ainda mais importante que a análise dos registros encontrados, impõe-se a

compreensão dos valores que norteiam seus autores e das paisagens que os cercam. Com esse objetivo, foram, então, entrevistados quatro artistas da cidade: Seres (Davidson Gonzalez do Nascimento), Wera (Wemerson da Silva), Othu (Jessen Eduardo de Jesus) e Tina (Ana Cristina Assunção Leite).

Wera, nascido em 1975, é considerado um dos primeiros a se envolver com o grafite em BH, colorindo seus muros há mais de 20 anos: “Eu sou um dinossauro, e eu tenho o maior orgulho disso! O primeiro evento que teve em BH, chamava Grafitando BH, eu tava lá, novinho, cara, eu tava moleque lá”.³ Seres, que também participou desse primeiro evento, aproximando-se do grafite no final do ano de 1997, afirma que foi a partir dessa época que a manifestação tomou corpo na cidade.

O aparecimento do grafite condiz, então, com a difusão das tecnologias – principalmente midiáticas – na metrópole. Embora com recursos finitos, em termos de técnicas e materiais, contando basicamente com o “querer fazer”, esse contato era suficiente para desenrijecer antigos fluxos e impulsionar a formação de outros:

Eu aprendi na marra, com a cara e a coragem. Você pegava uma lata de spray e ela fazia um traço desse tamanho [...] era uma loucura. E aí eu fui aprendendo sozinho, e, então, entra a globalização né? Eu comprava revistas americanas, eu tinha acesso a elas, né? E a partir disso que comecei a desenvolver bicos e técnicas [...]⁴

Seres também aponta essas revistas como uma referência inicial:

As revistas pra você ter ideia, só Os Gêmeos que distribuíam as revistas aqui no Brasil. [...] Pedimos Os Gêmeos a primeira, e aí veio, e nós falamos, nó, vamo pedir gringa agora! Gringa é 60 dias pra esperar. [...] E era tudo carta, carta pra lá e carta pra cá.⁵

E, assim, o grafite adentra a cidade, mas esbarra em sua realidade. Os meios tecnológicos, os costumes e hábitos e a própria forma urbana são totalmente díspares com relação a seu local de origem. Desse encontro resultam compilações de fragmentos de vida, compartilhados e remodelados a todo tempo: “O Brasil trabalha muito com latéx. [...] Ele criou uma forma de fazer o grafite com o custo reduzido, adequado a nossa realidade”. Quanto aos materiais, haveria também certa inferioridade frente àqueles encontrados em outros países: “Aqui todo mundo cresceu pintando com tinta pra pintar veículo”.⁶

³ Entrevista com Wera; Belo Horizonte, fevereiro de 2017. O artista é natural de Belo Horizonte, e teve seu primeiro contato com o Grafite em 1995, mesclando ilustrações infantis e artes plásticas ao grafite. Entre o final dos anos 1990 e 2014, trabalhou como educador no projeto Guernica- articulado pela Prefeitura de Belo Horizonte para redirecionar o foco dos grafiteiros para a arte, ministrando oficinas de Grafite, arte e história. Trabalha também em projetos sociais como o Espaço Criança Esperança, e Freud Cidadão. Ao mesmo tempo, é líder de uma *crew* ou *coletivo* (grupo) - o Cartel Lado Norte.

⁴ Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

⁵ Entrevista com Seres. Belo Horizonte, fevereiro de 2017. Atuando desde o final da década de 1990, Seres já participou de exposições nacionais e internacionais e presta serviços para grandes empresas, além de sua atividade de grafiteiro.

⁶ Entrevista com Seres. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

Othu e Tina⁷ emergiram dos grupos seguintes, em grande parte, alunos dessa formação inicial. O contato com o grafite, por volta de 2005, ainda se deu em oportunidades mais limitadas que as atuais: "Não tinha nada de tecnologia, nenhum acesso."⁸ Entende-se como a tecnologia referida, sobretudo, a Internet. São irrefutáveis as transformações e possibilidades criadas desde então, sobretudo em termos de interação cultural. Para Tina, essa ferramenta informacional e comunicacional, além de elevar o número de mulheres (ainda pequeno) nesse meio, permite novos olhares frente aos temas de empoderamento feminino.

No que diz respeito aos questionamentos sobre os riscos de homogeneização da prática, existe um consenso entre os artistas:

Corre não, cara, não corre, por dois motivos: primeiro que não é dentro da faculdade que a gente aprende grafite, é na rua. Eu não tenho formação acadêmica, tudo que eu aprendi foi lendo livros por aí, fazendo cursos de desenho e tal. Agora imagina que cada um vai transportar um pedacinho disso pro muro. Não tem como ele ficar igual.⁹

Tal reflexão nos leva a crer na resistência das relações que os artistas mantêm com o território, mas esse agora, é mutável e flutuante, livre de delimitações geográficas, individualizado. Além disso, existe no grafite, de forma geral, uma grande preocupação quanto à formação de um estilo próprio, como um único meio de alcançar o reconhecimento. "Você pode pegar referências para certas coisas [...] mas estilo você não pode, você tem que criar o seu."¹⁰

Haveria, assim, uma diferenciação – mas não em termos de cores e formas – ligada a um conjunto de experiências inseridas no território pessoal: "O que diferencia o grafite mineiro? O artista!"¹¹ Desse modo, a representatividade local se formaria por meio das oportunidades e experiências de vida proporcionadas pelo espaço habitado, seja ele concreto ou virtual.

O contato com culturas exteriores é almejado. Não com o intuito de apropriação, mas de propalar o próprio meio. Seres já realizou exposições e trabalhos internacionais,¹² que garantiram maior reconhecimento, novos aprendizados e possibilidades. No entanto, a cultura de rua, genitora dos grafites, prioriza o

⁷ Tina, atualmente com 28 anos, teve seu primeiro contato com o grafite em 2003, mas considera que efetivamente se tornou uma grafiteira a partir de 2006. Desde 2008, assina suas obras como TinaSoul, e atua exclusivamente como arte-educadora e grafiteira.

⁸ Entrevista com Othu. Belo Horizonte, fevereiro de 2017. O artista, nascido em 1988 interessou-se pelo grafite a partir de 2004, quando teve contato com grafiteiros mais experientes. Desde 2014, faz parte de uma Crew (grupo) - o Cartel Lado Norte, liderado por Wera.

⁹ Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹⁰ Entrevista com Othu. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹¹ Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹² Entre as diversas exposições e mostras nacionais e internacionais - Expo "Graffiti", Fábrica De Artes" São Paulo; "Mostra Coletiva De Street Art "Da Rua" no Rio De Janeiro, "Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto", "Exposição Coletiva Collection Des Musées", "Concegraff - Penco e Concepción" Chile, "Exposição coletiva Palácio das Artes" MG, Exposição "Horizonte do Graffiti -Paris França, Bienal Internacional de Graffiti", Meeting Of Styles São Paulo e Red Bull BC One Brazil Cypher, Goiânia. Dentre as premiações, destaca-se o "Prêmio Funarte De arte Negra" e o 1º lugar – categoria Graffiti no XIV Concurso de Redação, Frases e Desenhos – MG.

berço: “Tenho vontade de sair, mas eu quero vencer com o nome daqui, quero mostrar minha origem.”¹³

Essa, portanto, é a estrutura dos *ethnoscapes* que configuram o atual grafite mineiro. Com relação às *technoscapes* e *mediascapes*, elas já são também exploradas em todo seu potencial tecnológico – *softwares*, redes sociais, *sites*, dispositivos eletrônicos, etc. De certa maneira, o uso desses recursos converge, em grande parte, para os trabalhos comerciais. Eles permitem maior agilidade e diálogo com o cliente, além da exploração de novos campos, como a fotografia, o design e a produção audiovisual.

“A mídia que a gente tem hoje é o que viabiliza o nosso trabalho. E essas mídias, cara, joga a gente longe.”¹⁴ Wera, que no momento da entrevista finalizava em parceria com o companheiro Othu um trabalho comercial, afirma: “Isso daria uma estampa de camisa linda.” Por coincidência, usava uma: “Essa aqui é de um amigo meu ó, e hoje em dia, isso aqui tá na moda! Eu falo que isso aqui é moda pura. A galera odeia pichação mas quando vê uma camisa pichada todo mundo fica: nó, onde você comprou e tal, aí todo mundo quer.”¹⁵

Apesar dos trabalhos comerciais, existe, para os artistas entrevistados, uma separação clara entre manifesto e ofício (*ideoscapes* e *financescapes*). Fora das ruas e atrelado a vínculos financeiros não existe mais o grafite, mas uma técnica artística:

Certos vínculos quebram o paradigma do que é grafite, o grafite tem uma liberdade de expressão, ele é todo contextualizado nesse sentido, entendeu? Que você tem que sair com seu material e executá-lo [...] sem esperar algo em troca [...] se doando.¹⁶

Apesar de eu estar usando a técnica do grafite, quem ditou a regra é o dono. O grafite pra mim é o querer fazer, o imperfeito-perfeito, ele não precisa estar bonito. Mas nem todo mundo aceita. [...] A gente sente um pouco se prostituindo em determinados momentos, claro.¹⁷

“É uma propaganda, né?”¹⁸ Assim, divididos entre responsabilidades sociais (de ocupação e conscientização urbana) e pessoais, os grafiteiros buscam um equilíbrio dos esforços: “O trabalho comercial é importante pra você se sustentar, sustentar sua família. Mas a rua é [...] a sua válvula de escape né, é onde você encontra seus amigos.”¹⁹

¹³ Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹⁴ Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹⁵ Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹⁶ Entrevista com Seres. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹⁷ Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹⁸ Entrevista com Tina. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

¹⁹ Entrevista com Othu. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

As visões apresentadas, originais do círculo estudado, permitem então enxergar além das hipóteses que especulam sobre uma reprodução homogeneizante nesse meio artístico-social. “O grafiteiro é adaptável em qualquer lugar.”²⁰ fato que decorre principalmente de seu conteúdo imagético, mas essa adaptação não corresponde à substituição de antigas convicções. A propagação de uma inserção tecnológica e cultural de forma intensa e difusa não deslegitima as especificidades locais, mas propicia seu desenvolvimento e sua diversificação de acordo com a oferta trazida pelos novos fluxos. Somado a esses fatos, o grafite em Belo Horizonte ainda acontece em um ambiente extremamente familiar – em laços que se formam por meio do reconhecimento de valores e intenções – e da valorização da cultura periférica, ainda preterida e vítima de preconceitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A globalização, enquanto fenômeno complexo e plurifacetado, está sincronizada com os fluxos tecnológicos. O ritmo metamórfico da era da informação e do conhecimento gera novas dinâmicas, transcendendo conexões lineares e substituindo-as por matrizes com articulações diversas que conformam a cultura. Face a esse processo, vários enfoques buscam entender as novas relações globais/locais e suas consequências. Dentro do contexto apresentado, a perspectiva que colocava a identidade como uma espécie de nacionalidade restrita a um território não parece prosperar (HALL, 2006). As tendências emergentes apontam, ao contrário, para um cenário multicultural, resultante da superposição dos diversos fluxos que criam paisagens dinâmicas (APPADURAI, 2004), próprias à realidade local e experiências de cada sujeito. A noção atual de identidade se constrói por meio de articulações que podem operar em diferentes níveis.

O grafite, imerso nessa trama dinâmica, passa por intensas transformações políticas, sociais, espaciais, ideológicas e técnicas. Globalmente disseminado, os indícios de sua gênese nova-iorquina são ainda presentes, mas não como limitadores ou moldes de concepção – agora inexistentes. Desse modo, a temida homogeneização tem cedido lugar a novos conceitos e possibilidades, que surgem em uma nova figura de artista. Este, embora sob a influência de tendências universais, as reformula e as mescla aos reflexos de seu cotidiano, sendo assim, capaz de garantir a representação de sua identidade local. Essa influência se coloca como uma das muitas camadas de significado que compõem a obra.

Essa identidade não se refere a um caráter estável, mas fluido, efêmero e múltiplo, como os próprios fluxos que a criam e que fazem do grafite a própria figuração da arte global – no entanto, formulada na dialética entre aproximação e diferenciação. No caso da cidade de Belo Horizonte, tais fatos se evidenciam na busca dos artistas pela formação de uma personalidade própria e nos laços de pertencimento existentes com a cidade.

²⁰ Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

Esses temas mantêm a cidade viva, seja como uma expressão política – uma demanda do direito à cidade – seja como uma expressão artística. Eles transformam a paisagem do espaço vivido, e permitem a sua apropriação, fornecendo ao artista a possibilidade de participar de sua configuração.

Informações sobre culturas distantes se mesclam com informações sobre as aspirações e a história pessoal do artista. As mídias digitais permitem o acesso a ideias e técnicas inovadoras, que são processadas e refletidas em imagens, densas em significados e referências culturais.

Com vistas a estimular a prática autorizada do grafite, nos últimos anos no Brasil, observa-se um movimento apoiado pelo poder público de alguns centros urbanos, espaço no qual a arte urbana se difunde, visando fomentar a execução não contraventora, dando maior visibilidade e assistência aos praticantes. Como exemplos recentes, no Rio de Janeiro, acontece o movimento GaleRio, que tem a intenção de reconhecer o ofício do artista e, em Belo Horizonte, em 2017, ocorreu o Festival Circuito Urbano de Arte (CURA), levando artistas convidados a grafitar quatro fachadas, de 50 metros de altura e 37 metros de largura, em prédios do Centro de Belo Horizonte. Contudo, persiste sempre a prática contraventora, como uma forma de transgressão.

A somatória desses contextos reelabora padrões e valores, “propondo novas fontes de percepção e de pensamento, ampliando nosso espectro da forma como entendemos arte, política e estética” (VIANA, 2007, p.136). A tecnologia, principalmente as mídias sociais, garantem, assim, uma disseminação instantânea e facilmente acessível, evidenciando, a partir dos grafites, importantes temas de apelo coletivo que vão muito além de ideais artísticos ou comerciais.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2004.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BELO HORIZONTE. Lei Nº 10.059, de 28 de dezembro de 2010. Dispõe sobre a Política Municipal Antipichação. 2010. Disponível em: <<https://www.cmbh.mg.gov.br/atividade-legislativa/pesquisar-legislacao/lei/10059/2010>>. Acesso em: 26 set. 2017.

BRASIL. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Dispõe sobre a descriminalização do ato de grafitar, e sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm>. Acesso em: 25 set. 2017.

- CAIAFA, J.; SODRÉ, R. Imagens urbanas: alguns aspectos da produção contemporânea de grafite no Rio de Janeiro. In: BORELLI, S; FREIRE FILHO, J. (Org.) *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Unesp, 2000.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- CRANE, D. Culture and globalization: Theoretical models and emerging trends. In: CRANE, D.; KAWASHIMA, N.; KAWASAKI, I. K. *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*. London and New York: Routledge, 2002.
- CRUZ, D. M.; ELIAS, M. T. *Grafite e Pichação – Que Comunicação é Esta?* LINHAS, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 95 – 112, jul. / dez. 2008. Disponível em: <<http://www.labtegcg.udesc.br/tabd1/bitstream/handle/123456789/10212/1351-2174-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26 set. 2017.
- FEATHERSTONE, M. (ed). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: SAGE 1990.
- FEATHERSTONE, M. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London: SAGE 1995.
- FERREIRA, M. H. B. Arte e cidade: grafiteiros e pixadores em Belo Horizonte. In: *Teoria e Sociedade: Antropologias e Arqueologias, hoje*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <<http://teoriaesociedade.fafich.ufmg.br/index.php/rts/article/viewFile/111/88>>. Acesso em: 26 abr. 2017.
- GITAHY, C. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LODI, M. I. *A escrita das ruas e o poder público no projeto Guernica de Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003. Disponível em: <http://bib.pucminas.br/arquivos/270000/270000/25_270038.htm>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- PINHEIRO, C. N. *MINAS DE MINAS: trajetórias de mulheres grafiteiras na cidade de Belo Horizonte*. Caxambu: Anais do 40º Encontro Anual da Anpocs, 2016. Disponível em: <<http://www.anpocs.org/index.php/papers-40-encontro/spg-3/spg17-3>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- SANTOS, M. H. *Jovens na prática do grafite: trajetória de invenções e inversões*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). São Paulo: PUC-SP, 2009. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/17385>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

SPINELLI, L. Pichação e comunicação: um código sem regra. *Logos: Comunicação & Universidade*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2007. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/15234/11536>>. Acesso em: 28 set. 2017.

VIANA, M. L. D. *Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos*. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VPQZ-73GR8Z>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

ZIGLIO, L.; COMEGNA, M. A. A cultura e o processo de globalização. *Estudos geográficos*. Rio Claro: 3(2): 91-102, dezembro, 2005. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Luciana_Ziglio/publication/228646902_A_CULTURA_EO_PROCESSO_DE_GLOBALIZACAO/links/55ed144208aeb6516268d000.pdf?origin=publication_detail>. Acesso em: 20 mar. 2017.

Arquitetura para Arte Contemporânea: Longe da Neutralidade

Architecture for Contemporary Art: Away from Neutrality

Arquitectura para Arte Contemporâneo: Lejos de la Neutralidad

Ana Paula Gonçalves Pontes, Doutoranda em Arquitetura na FAU USP, Professora e Pesquisadora da FAU Mackenzie, Pesquisadora associada do Instituto Brasileira, ana.pontes@mackenzie.br, São Paulo, Brasil.

Resumo

Este artigo busca investigar a interação da produção da arte contemporânea com os espaços arquitetônicos destinados a esse fim. Tem por objetivo contribuir com a reflexão sobre projetos de arquitetura para museus. Como material de estudo, foram escolhidas duas exposições realizadas recentemente no Brasil: a de Richard Serra no IMS do Rio de Janeiro em 2014 e a de Olafur Eliasson, na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2011. A discussão sobre a especificidade dos espaços expositivos apoiou-se no conceito de “cubo branco”, de Brian O’Doherty, que põe em xeque a ideia de “neutralidade” para os espaços da arte. A fim de tratar do engajamento da arte contemporânea com o espaço a partir do minimalismo, foram consideradas as reflexões de Rosalind Krauss sobre a crise da noção de escultura e o conceito de *site-specific*, apresentado por Douglas Crimp.

Palavras-chave: museus; arquitetura contemporânea; exposições; arte contemporânea.

Abstract

This article intends to investigate the interaction of contemporary art production with architectural spaces conceived to host it, for the purpose of contributing to the thinking on architectural projects for museums. Two recent exhibitions in Brazil were chosen as case studies: Richard Serra's show at the IMS of Rio de Janeiro in 2014 and Olafur Eliasson's show at the Pinacoteca of the State of São Paulo in 2011. The discussion on the specificity of the exhibition spaces was based on Brian O'Doherty's concept of the "white cube", which calls into question the idea of "neutrality" for the spaces of art. To address the engagement of contemporary art with space since minimalism in the case studies analysis, we considered Rosalind Krauss's thoughts on the crisis of the notion of sculpture and the concept of *site-specific* according to Douglas Crimp.

Keywords: museums; contemporary architecture; exhibitions; contemporary art.

Resumen

Este artículo busca investigar la interacción de la producción del arte contemporáneo con los espacios arquitectónicos destinados a ese fin, con el objetivo de contribuir a la reflexión sobre proyectos de arquitectura para museos. Como estudios de caso, fueron escogidas dos exposiciones realizadas recientemente en Brasil: la de Richard Serra en el IMS de Río de Janeiro en 2014 y la de Olafur Eliasson en la Pinacoteca del Estado de São Paulo en 2011. La discusión sobre la especificidad de los espacios expositivos se apoyó en el concepto de "cubo blanco" de Brian O'Doherty, que pone en jaque la idea de "neutralidad" para los espacios del arte. Para tratar el compromiso del arte contemporáneo con el espacio a partir del minimalismo, fueron consideradas las reflexiones de Rosalind Krauss sobre la crisis de la noción de escultura y el concepto de *site-specific* según lo presentado por Douglas Crimp.

Palabras Clave: museos; arquitectura contemporánea; exposiciones; arte contemporáneo.

INTRODUÇÃO

As diversas maneiras pelas quais os artistas contemporâneos vêm explorando os espaços dos museus com suas obras coloca questões relevantes para a reflexão sobre a arquitetura destinada às instituições de arte. Em que medida os espaços arquitetônicos disponibilizados para exposições expressam visões sobre o que seja a arte que pretendem abrigar e como esta deveria ser exposta? Como esses espaços têm afetado ou sido afetados pelas possibilidades de exploração feitas pela produção atual da arte?¹

¹ Essa investigação faz parte de uma pesquisa de doutorado em andamento na FAU-USP, iniciada em 2017.

Considerando que a experiência com a arte e a arquitetura só é plena a partir da vivência direta com obras e edifícios, a escolha de um repertório de casos que possa ser compartilhado com os leitores tende a beneficiar nossa discussão. Por esse motivo, foram selecionadas para essa reflexão duas exposições realizadas recentemente no Brasil por artistas contemporâneos importantes no cenário internacional: a mostra de Richard Serra no IMS do Rio de Janeiro, em 2014, e a de Olafur Eliasson na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2011. Para apoiar a análise das obras das duas exposições brasileiras, diferentes pontos das trajetórias desses e de outros artistas foram abordados paralelamente para refletir sobre como as manifestações da arte vêm tensionando o espaço desde os anos 1960 e levantar as questões colocadas para a arquitetura dos museus de arte contemporânea.

A discussão sobre a especificidade dos espaços expositivos apoiou-se no conceito de “cubo branco” de Brian O’Doherty, que põe em xeque a ideia de “neutralidade” para os espaços da arte. Para compreender algumas questões específicas do engajamento da arte contemporânea com o espaço a partir do minimalismo, foram consideradas as reflexões de Rosalind Krauss sobre a crise da noção de escultura e o conceito de *site-specific* nas análises de obras apresentadas por Douglas Crimp.²

Partindo do princípio que oferecer condições propícias para instalação de obras de arte é um dos principais aspectos a serem observados na concepção de espaços destinados à arte, a reflexão sobre esses casos, aplicável a inúmeros outros, pode contribuir para fornecer subsídios a novos projetos arquitetônicos para instituições de arte.

RICHARD SERRA NUMA CASA-MUSEU

Ao visitar o Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro para preparar uma exposição no local, o artista norte-americano Richard Serra solicitou a remoção dos painéis opacos progressivamente instalados na casa, desde sua conversão num centro de exposições, nos anos 1990. O fechamento das salas, obstruindo a entrada de luz natural e a vista para os jardins, desenhados por Roberto Burle Marx, causavam, para Serra, “uma sensação claustrofóbica”.³

Projetada por Olavo Redig de Campos em 1948, a residência do então embaixador Walter Moreira Salles, atual sede do IMS, tem seus principais cômodos distribuídos em três alas organizadas em “C” ao redor de um pátio. Trata-se de um curioso exemplar da arquitetura carioca, que conjuga uma certa monumentalidade – condizente com o seu uso intensivo como local de recepções oficiais – com elementos próprios do repertório formal moderno,

² O'DOHERTY, 2002; KRAUSS, 1984; CRIMP, 2005.

³ Entrevista com Richard Serra realizada durante a montagem da exposição, em maio de 2014, no programa *Starte*, que foi ao ar em: 27 maio 2014.

dentre os quais os amplos planos de vidro nas fachadas e os brises, cobogós e treliças protegendo as alas íntimas da casa ora do sol, ora da exposição visual.⁴

Boa parte da qualidade arquitetônica da casa havia sido ocultada com o progressivo tamponamento por painéis opacos desses elementos transparentes ou filtrantes, obstruindo as aberturas. Ambientes internos haviam sido isolados do exterior, com o objetivo de criar espaços “mais apropriados” para a exposição de obras de arte, seja pela necessidade de controlar a iluminação excessiva, que prejudica a conservação das obras, seja pela intenção de evitar eventuais distrações à apreciação das obras provocadas pelo contato visual com o exterior e ainda aumentar as superfícies para a exposição de trabalhos apoiados em paredes.

Contendo a mostra de Serra no IMS apenas desenhos, o artista poderia ter optado por manter os painéis de fechamento adicionados à casa, ficando assim com mais superfície vertical para expor uma quantidade maior de trabalhos. Serra não se incomodou nem mesmo com a intensidade excessiva de luz natural proveniente da incidência direta de luz solar nas salas, especialmente prejudicial em se tratando de papel.⁵ Embora de maneira distinta das esculturas, os desenhos, especialmente os de grandes dimensões, também propõem uma participação ativa do espectador, pois, mesmo sendo bidimensionais, se relacionam com o corpo de quem as observa. Nesse sentido, ainda que o suporte permita uma disposição mais convencional no espaço expositivo, os desenhos de Serra estão mais consonantes com a qualidade expansiva que a casa ganhou com a abertura de seus múltiplos planos transparentes do que com os espaços isolados das salas fechadas de outrora. Sem deixar dúvidas sobre a valorização da condição específica de sua localização, o artista deu à exposição o título *Richard Serra: desenhos na casa da Gávea*.

⁴ Para uma análise mais completa da arquitetura dessa casa, veja WISNIK, G. “A Casa Walther Moreira Salles”.

⁵ A instalação recorrente de painéis de fechamento na casa da Gávea deve-se em boa medida a essa dificuldade, pois, apesar de os vidros serem dotados de filtros especiais para controlar a radiação solar, o índice de luminosidade das salas mais transparentes em certos momentos do dia excede em muito os padrões adotados em museus. Só foi possível escapar às normas na exposição de Serra pelo fato de as obras pertencerem ao próprio artista, que assumiu pessoalmente a responsabilidade por expô-las fora das condições ideais de conservação.



Figura 1: Vistas da exposição Richard Serra: desenhos na casa da Gávea no IMS, Rio de Janeiro, 2014. Fonte: Cedidas como cortesia pelo fotógrafo Cristiano Mascaro.

O “CUBO BRANCO” E A IDEOLOGIA DA NEUTRALIDADE

A discussão em torno da existência ou não de um certo tipo de espaço “mais apropriado” para a exposição de arte, vinculada a uma ideia de neutralidade e de autonomia da obra com relação às suas condições externas, está intimamente relacionada às fortes transformações dos rumos da produção artística norte-americana a partir dos anos 1960, em que se insere o trabalho de artistas como Richard Serra, entre outros. Naquele momento, o modo de expor

caracterizado por espaços de geometria simples, delimitados por paredes discretas e isolados do exterior, já havia há muito se consolidado como hegemônico para a arte moderna. Adotado pelo MoMA de Nova York desde a sua primeira exposição, em 1929, o padrão considerado “ideal” difundiu-se em larga escala, atingindo museus, galerias comerciais, feiras de arte e bienais por todo o mundo.⁶

“Cubo branco” é a expressão que define esse modelo, cunhada pelo crítico e artista norte-americano Brian O’Doherty em sua série de conferências proferidas em 1976 e publicadas 10 anos mais tarde com o título *“No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte”*. A reflexão do autor se dá no contexto da explosão de uma série de manifestações da arte norte-americana, que vinham nas últimas décadas questionando de diversas maneiras o sistema institucional da arte e tensionando o espaço dos museus e galerias. Manifestações tão distintas quanto *performances* e *happenings*, *environments* e *instalações*, *land art* e *body art*, tinham em comum a busca por dissolver as fronteiras entre arte e vida. O’Doherty (2002) desejou mostrar como o modelo “cubo branco” privilegiava a apreensão das obras de arte como entidades autônomas, separadas da vida – do mundo externo e da passagem do tempo –, favorecendo sua aparência de eternidade, de beleza imortal própria aos objetos sagrados. Seu argumento é uma forte crítica a uma ideia de “neutralidade” do espaço expositivo, que seria não apenas uma ilusão, mas uma ideologia em favor de uma determinada sensibilidade ligada à arte abstrata e supostamente autônoma, em detrimento de outras manifestações da arte moderna, que teriam sido relegadas a um segundo plano pela historiografia.⁷ Para O’Doherty (2002, p. 2-3), “a história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos”.⁸

Para ilustrar o modo como o espaço da galeria deixa definitivamente de ser compreendido como campo “neutro” a partir do minimalismo, O’Doherty (2002) descreve como a série *Black Paintings*, iniciada pelo artista Frank Stella em 1959, desencadeia um processo que leva ao limite a questão do espaço na pintura, rompendo com vários de seus preceitos tradicionais por meio da exacerbação de sua “literalidade”.⁹ Com seus padrões geométricos simples e execução com técnicas de pintura comercial, cujos contornos logo abandonariam o tradicional retângulo para adquirir formato correspondente aos desenhos internos, essas pinturas teriam exposto de modo incontestável o fato de que a parede – o espaço real no qual se instalam – seria parte intrínseca das obras. Apontando para sua condição de pura superfície, sem interioridade ou expressão pessoal, essas pinturas assumiriam uma “condição de objeto”,¹⁰ não mais autônomo,

⁶ Ver GRUNENBERG, 1994.

⁷ O autor se refere à linhagem da arte moderna ligada aos experimentos de Marcel Duchamp (O’DOHERTY, 2002).

⁸ O’DOHERTY, 2002, p.2-3.

⁹ O conceito de “literalidade” diz respeito à postura de negação dos aspectos metafóricos ou representativos da arte, assumida por artistas como Stella, que afirmava sobre seu trabalho: “O que você vê é o que você vê”. Ver BATCHELOR, 1999, p. 16.

¹⁰ Em seu ensaio de 1963, “Specific Objects”, Donald Judd identificou na arte de seus contemporâneos a presença de diversas manifestações que não poderiam se enquadrar nos suportes tradicionais de pintura ou escultura, mas que se caracterizariam por sua “condição de objeto”. Ver JUDD, 2006.

mas situando-se no espaço real, uma dimensão não mais particular e psicológica, mas pública e cultural, compartilhada pelo espectador. “Objeto” passou então a ser uma denominação para os trabalhos de arte que apontavam para o rompimento com as tradicionais categorias da pintura e escultura sobre as quais se fundara a arte “humanista” da Europa do pré-guerra.

A arte minimalista produzida nos anos 1960 faz da relação da obra com o espaço e o espectador um de seus temas centrais, pressupondo não mais uma atitude contemplativa, mas participativa e engajada do espectador. Como defendeu a crítica Rosalind Krauss em seu livro *Caminhos da escultura moderna*, de 1977, a importância do minimalismo não foi apenas ter criado um novo modo de organização formal, mas de ter afirmado, com ele, que a significação da arte não dependeria do eu particular do artista criador, mas estaria no mundo exterior. Tendo em comum o uso de materiais e técnicas industriais, em vez de meios artesanais, e a disposição modular e serial dos elementos, no lugar de organização compositiva, diferentes estratégias para ordenar o trabalho a partir de uma lógica exterior são adotadas por artistas como Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt e também Richard Serra.

A CRISE DA NOÇÃO DE ESCULTURA E OS NOVOS CAMPOS DA ARTE

Em seu ensaio “A escultura no Campo Ampliado”, de 1979, Krauss aponta para a dificuldade de se continuar empregando o termo escultura para uma variedade de obras surgidas na segunda metade dos anos 1960, de artistas como Bruce Nauman, Richard Long, Robert Morris e Walter De Maria.¹¹ A autora reconhece que o rumo tomado pela arte norte-americana a partir dessa época levou a um rompimento tão profundo com as noções tradicionais de suporte a ponto de marcar a fronteira histórica entre o modernismo e o pós-modernismo. A dificuldade com o conceito de escultura se agravaria ainda mais em certas obras dos anos 1970, como as de Gordon Matta Clark, Richard Long e Michael Heizer. A partir da constatação de que o termo escultura só faria sentido se compreendido no contexto do modernismo, cujo ciclo histórico estaria encerrado, Krauss defendeu que a nova relação espacial estabelecida por essas obras deveria ser pensada num campo ampliado que incluiria algumas combinações complexas dos conceitos positivos ou negativos de *arquitetura* e *paisagem*. Essa produção implica um questionamento do sistema tradicional da arte, abandonando a possibilidade de sua circulação como mercadoria. O campo da arte se expande para além dos espaços de museus, galerias e coleções particulares, num movimento de dissolução no mundo.

Incorporando elementos teatrais de atuação e cenografia, outras manifestações surgidas nos anos 1960 também se interessaram em aproximar arte e vida. Exemplos disso são os *happenings* de Claes Oldenburg, os *environments* de Allan Kaprow, as *performances* de Gilbert & George e os *penetráveis* de Hélio Oiticica. Essas novas possibilidades exploradas pelos artistas dissiparam ainda mais a postura contemplativa diante da arte e conferiram ao espaço de exibição um caráter de local de acontecimentos artísticos, em que o envolvimento corporal

¹¹ KRAUSS, 1984, p. 87-93.

do público passou a ser mais exigido, expandindo sua experiência para além da apreensão visual na qual se concentrava a apreciação das obras modernas.

RICHARD SERRA E O *SITE-SPECIFIC*

Vimos como o interesse da arte do minimalismo pelas relações entre espectador e obra, dependendo do local específico desse encontro, parte da contraposição ao idealismo da escultura moderna e à atitude contemplativa que ela pressupõe. Para o crítico Douglas Crimp, no entanto, parte dessa produção não leva o questionamento adiante, limitando-se ao âmbito estético. Em seu livro *Sobre as ruínas do museu*, de 1993, o autor defende que a crítica mais efetiva ao sistema da arte teria sido feita nos anos seguintes pelos artistas que tornaram mais radicais as experiências conhecidas como *site-specific*, tendo como pressuposto a resistência à institucionalização da produção e sua inserção no circuito comercial.¹² É o caso de Richard Serra, cujos rumos da produção ao longo das últimas cinco décadas permitem compreender algumas das transformações essenciais na concepção de espaço desde o minimalismo e seu impacto na relação com os ambientes concebidos como expositivos em museus e galerias.

Em 1968, a Galeria Leo Castelli de Nova York organizou uma mostra com trabalhos de diversos artistas, da qual Serra participou com a obra *Splashing (Respingos)*, que consistia na ação de despejar chumbo derretido numa aresta formada entre a parede e o piso. Concebida e realizada em estrita dependência daquele determinado local, a obra exemplifica muito bem o conceito de *site-specific*. Importante ressaltar que o interesse do trabalho não estava no resultado formal decorrente da moldagem do material pelos elementos da construção, mas no questionamento que ele provocava, ao ser materialmente tão condicionado pelas características da galeria e, ao mesmo tempo, tão avesso a tornar-se objeto de comercialização dentro do sistema da arte, pois sua remoção do local implicava sua destruição.

¹² CRIMP, 2005, p.133-173.



Figura 2: *Splashing*, de Richard Serra, Castelli Warehouse, Nova York, 1968.

Fonte: Foto de Peter Moore cedida como cortesia por Richard Serra Studio. © Richard Serra/Artists Rights Society (ARS). Disponível em:

<https://www.artforum.com/image/view=embed&item_id=55532&type=0&img_name=article00&geometry=720x622&caption=1&show_toggle=0>. Acesso em: 1º nov. 2017.

Segundo Crimp (2005), o artista aprofundou ainda mais esse questionamento ao dirigir sua atuação para a esfera pública alguns anos mais tarde. A polêmica em torno do deslocamento de sua obra *Titled Arc* (*Arco inclinado*), uma placa curvada de aço corten com 6,4 cm de espessura, 3,7 m de altura e 37 m de comprimento, instalada em 1981 numa praça seca em frente a dois edifícios governamentais em Nova York, de modo a alterar o fluxo natural de pedestres, deixaria claro um novo tipo de *site-specific*, pois, como mostra Crimp (2005, p. 135-136),

“a obra foi concebida para o lugar, erguida no lugar, tornara-se parte integrante do lugar, alterara a própria visão do lugar. Removida dali, simplesmente deixaria de existir. [...] A transferência das implicações radicais de *Respingos* para dentro da esfera pública, e o ato de Serra assumir deliberadamente as contradições que essa transferência implica, é a verdadeira especificidade de *Arco inclinado*.”



Figura 3: Titled Arc de Richard Serra, Nova York, 1981.

Fonte: Foto de Anne Chauvet cedida como cortesia por Richard Serra Studio. Disponível em: <http://spacing.ca/toronto/2016/05/12/going-public/>. Acesso em: 21 maio 2017.

No final da década de 1980, no entanto, o tipo de intervenção no espaço público toma outro rumo na trajetória de Serra. Exemplo disso são as esculturas da série *Torqued Ellipses*, que começam em 1996 e são constituídas de chapas curvadas de aço corten de 2 polegadas de espessura, configurando na base uma elipse que vai se deformando até formar outra elipse no topo e cujo interior se acessa por uma fenda.

O que é interessante observar é o fato de que, mesmo não sendo mais possível definir a obra como *site-specific*, o lugar de sua instalação não se tornou indiferente, mas continuou merecendo a atenção do artista, especialmente por suas configurações arquitetônicas. É o que vemos em seu depoimento sobre o impacto das características do espaço do armazém vinculado ao *Dia Center for the Arts* na percepção das três esculturas da série *Torqued Ellipses*, na exposição de 1997-8:

“Em termos das condições ideais para a localização das *Torqued Ellipses*, estou interessado numa referência externa da arquitetura. O exterior da forma é melhor compreendido, sua definição é mais clara em relação com um plano vertical do que seria em relação com uma paisagem muito aberta. Estou muito satisfeito com elas no espaço em que estão agora. Imediatamente se vê a projeção de 1,5m da *Torqued Ellipse* devido à parede próxima a ela. [...] No *Dia*, não se percebe a arquitetura: o que se percebe é o concreto, as chapas de aço e as tesouras de madeira da cobertura, seus entrelaçamentos e cruzamentos. O edifício é reduzido ao piso, ao teto e à superfície externa dos volumes de aço. O conteúdo entre piso e teto fica integrado às peças. Se levássemos essas peças para o exterior ou se houvesse maior altura no espaço ou uma definição mais clara do teto, seríamos capazes de ler a elipse no topo mais facilmente como uma forma regular rotacionada com relação à base da elipse. Aqui no *Dia*, as tesouras interferem na leitura das bordas do topo da elipse. [...] Todas essas condições atuam quando observamos as peças. O concreto e o madeiramento da cobertura encapsulam o volume. As paredes parecem desaparecer. Elas não são percebidas, assim como não se percebe a largura do espaço. Quando se caminha na sala, não se está numa sala com peças dentro, mas no espaço entre as peças.”¹³



Figura 4: *Torqued Ellipses* no *Dia Center for the Arts*, Nova York, 1998.

Fonte: Foto de Dirk Reinartz cedida como cortesia por Richard Serra Studio. Disponível em: <<http://blogdoims.com.br/o-processo-e-o-belo-por-heloisa-espada>>. Acesso em: 21 maio 2017.

¹³ Entrevista do artista por Lynne Cooke e Michael Govan, curadora e diretor da Dia Centre for the Arts, em Nova York. Ver SERRA, 1997, p. 16-20 (tradução da autora).

As *Torqued Ellipses* e outras obras desde então não são necessariamente feitas para um determinado lugar, mas para o artista dependem de um invólucro arquitetônico que favoreça a percepção das tensões que provocam no espaço. Volta, portanto, a fazer sentido expô-las no interior do museu, o espaço por excelência do sistema institucional da arte. A despeito de requererem enorme energia para serem deslocadas, dado seu peso grande, elas reestabelecem, de certa forma, uma autonomia enquanto objetos, podendo transitar por diversos espaços expositivos ao redor do mundo, ainda que com o rigoroso controle do artista sobre suas condições de instalação.

Na exposição do IMS, contendo apenas desenhos, Serra também não tratou o espaço expositivo como indiferente, ao contrário, fez questão de intervir nele para recuperar as potencialidades ocultas da arquitetura original da casa e dialogar com suas características específicas, que fogem ao padrão convencional alinhado ao ideal do “cubo branco”, que predomina nas galerias dos museus de arte. Observando a trajetória de Richard Serra, identificamos diversos modos de relacionamento da arte com o espaço, e, mais especificamente com a arquitetura, que nunca é considerada como campo “neutro” para a instalação de suas obras, mesmo quando não se aplica integralmente o conceito de *site-specific*.

OLAFUR ELIASSON E A EXPERIÊNCIA DA IMERSÃO

Outro exemplo relevante para a discussão sobre os modos como a arte contemporânea tem se relacionado com o espaço e interagido com a arquitetura é a mostra *Seu corpo da obra*, do dinamarquês Olafur Eliasson, realizada em São Paulo, em 2011. Entre as três instituições que receberam a exposição, os SESC's Belenzinho e Pompéia e a Pinacoteca do Estado, apenas a última está num edifício que tem a arte como destinação principal, depois da reforma de Paulo Mendes da Rocha, concluída em 1998.¹⁴ As escolhas que o artista fez para apresentar suas obras nesse museu nos mostra, assim como na exposição carioca de Serra, que pode ser mais interessante para os artistas realizar instalações em espaços que tenham características arquitetônicas expressivas do que atuar em salas expositivas convencionais no modelo “cubo branco”.

Das quatro obras que Eliasson exibiu na Pinacoteca, duas delas, inéditas, foram instaladas nos pátios. Uma no antigo *hall* de entrada – *Esfera de luz lenta* (2011) – e a outra no *belvedere* que avança sobre a antiga escadaria monumental de acesso ao museu – *Seu planeta compartilhado* (2011). Ainda que tenham sido produzidas especialmente para essa mostra, não é difícil imaginar essas duas obras, de pequena e média escala, sendo remontadas em situações distintas, pois embora se relacionem com os locais em que estão instaladas, se aproximam da condição de objeto. O mesmo não ocorre com a obra também inédita *Microscópio para São Paulo* (2011), que incorpora as passarelas metálicas do primeiro pátio retangular da Pinacoteca. Trata-se de uma pirâmide invertida – com a base suspensa na cobertura e o vértice voltado para baixo – cujas faces internas são espelhadas. O espectador entra necessariamente na obra ao seguir

¹⁴ Projeto realizado em parceria com o escritório Ricoy Torres e Colonelli.

o percurso regular de acesso às exposições do museu pela passarela do nível de entrada que cruza a obra. A sensação é de desorientação, surpresa e maravilhamento, uma vez que, em vez de se deparar com a visão conhecida das paredes de tijolos do pátio, o visitante vê em todas as faces ao redor de si o reflexo do céu, entrecortado pela grelha metálica da cobertura transparente, e a passarela do nível acima. Trata-se, portanto, de uma obra *site-specific*, ao absorver em seu interior os elementos-chave da arquitetura do edifício, que se tornam inseparáveis da obra propriamente dita.



Figura 5: Microscópio para São Paulo de Olafur Eliasson na Pinacoteca, São Paulo, 2011.
Fonte: Foto cedida como cortesia por Studio Olafur Eliasson © 2011.

Vemos que, apesar de conter amplas galerias configuradas especificamente para receber mostras temporárias – com geometria regular, paredes lisas e isolamento do exterior –, não foram esses os ambientes escolhidos pelo artista para dispor suas obras. Com características distantes dos modelo “cubo branco” – proporção vertical, paredes de tijolos à vista, cobertura de vidro translúcido e cortados pelo principal eixo de circulação –, os pátios da Pinacoteca, recintos intersticiais e sem infraestrutura museológica, são de fato os que mais têm atraído os artistas contemporâneos interessados na relação ativa do espectador com a obra. Não é à toa que o pátio *Octógono*, que além das características descritas acima ainda tem uma geometria especial, foi escolhido pela instituição para abrigar um projeto de exposições de arte contemporânea e que, desde o seu início em 2003, recebe obras concebidas especialmente para o local, além de

remontagens. Na Pinacoteca, a interpretação do arquiteto sobre o edifício existente resultou imprevisivelmente na consolidação, por meio do uso, dos pátios como “salas expositivas” das mais desafiadoras, justamente porque são “contaminadas” pela arquitetura e pela memória da configuração original do edifício: interiores e exteriores ao mesmo tempo.¹⁵

Eliasson preferiu o *Octógono* às salas fechadas da Pinacoteca para reinstalar a obra *Take your time*, que dava o título a uma retrospectiva do artista realizada no MoMA e no P.S.1 de Nova York em 2008. Essa obra é composta de um plano espelhado circular inclinado, suspenso à altura do teto e em rotação pelo eixo central, levando os espectadores a deitar no chão para contemplar sua imagem e a do edifício refletidas acima.¹⁶ No P.S.1, a obra foi instalada numa sala convencional, com paredes e tetos brancos, na proporção de uma sala de aula, que era seu uso original. Ao remontá-la no *Octógono* da Pinacoteca, com sua geometria espacial, proporção vertical e materialidade marcada pelas paredes de tijolo à vista, o artista assumiu as características bastante particulares e distintas das condições originais, trazendo novos elementos para a relação do espectador com a obra.



Figura 6: *Take your Time* de Olafur Eliasson, MoMA P.S.1, Nova York, 2008.
Fonte: Foto de Christopher Burke cedida como cortesia por Studio Olafur Eliasson © 2008.
Coleção Particular, Suíça.

¹⁵ Como observou Guilherme Wisnik a respeito da Pinacoteca, em texto sobre a exposição de Olafur Eliasson: “Incorporados ao recinto do museu, esses antigos pátios, agora destituídos de esquadrias e janelas, tornaram-se espaços ambigualmente interiores, já que suas paredes envoltórias não deixaram de ser fachadas (agora nuas)”. In: O dentro que é fora. O outro que sou eu.

¹⁶ Ver WOENSEL.



Figura 7: *Take your Time* de Olafur Eliasson na Pinacoteca, São Paulo, 2011.
 Fonte: Foto cedida em cortesia por Studio Olafur Eliasson, © 2008. Coleção Particular, Suíça.

A possibilidade de *Take Your Time* ser instalada em locais distintos indica que a obra independe das características particulares do espaço, incluindo dimensões mais imateriais suscitada por suas memórias. Não tendo sido concebida especialmente para o *Octógono*, não há um diálogo com aspectos simbólicos que transcendem as condições físicas do espaço e a literalidade do que se vê, como ocorre com a obra de Arthur Leshner, *Inabsência*, instalada no mesmo local,

em 2013. Ao contrário de Eliasson, o artista paulistano dialogou com a história do edifício, concebido em 1905 por Ramos de Azevedo para sediar o Liceu de Artes e Ofícios, e que, conforme a tradição da arquitetura eclética, pressupunha a construção de uma cúpula no pátio central, nunca executada e anulada pela grelha da claraboia horizontal de metal e vidro do projeto de Paulo Mendes da Rocha. Seu trabalho consistiu na reconstituição de elementos dessa cúpula, dessa vez orientados para baixo, com a instalação de vigas curvas saindo dos oito vértices superiores das paredes de tijolos e encontrando-se no centro, arrematadas por um lanternim e uma longa agulha que atingia o piso.¹⁷ A arquitetura do *Octógono* participa da obra não apenas com as suas características visíveis, mas com a memória do que poderia ter sido, evocando a sobreposição de tempos a que estamos submetidos no presente, tornando-se, assim, parte essencial do trabalho. Trata-se de um tipo de obra de *site-specific* que, assim como o *Arco inclinado*, de Richard Serra, depende de uma dimensão conceitual do espaço, simbólica no caso de Lesher e política no caso do artista norte-americano, por sua condição pública.



Figura 8: *Inabsência* de Arthur Lescher na Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2013.

Fonte: Cedida como cortesia pelo fotógrafo Leonardo Finotti.

Na exposição de 2008 de Eliasson, em Nova York, vemos outros trabalhos que, embora possam ser considerados *site-specific*, guardam certa independência com a arquitetura do local. O artista instalou obras em diversas salas do MoMA

¹⁷ Ver FARIAS, 2017, p. 61-71.

reservadas à arte contemporânea, mas se apropriou também dos corredores entre as salas para um dos trabalhos. Na obra *Room for One Colour*, realizada pela primeira vez em 1997, o artista substituiu as lâmpadas comuns por outras especiais, anulando a percepção das cores e fazendo com o que o público fosse surpreendido, num espaço em que não se esperava encontrar uma obra, com a “experiência” de enxergar a si mesmo e aos outros visitantes em preto e branco. Nesse caso, interessava ao artista mais a condição de intervalo e passagem própria ao corredor do que suas características físicas.

É notável que tantos museus contemporâneos reservem salas convencionais na linhagem do “cubo branco” para exposição de arte e que, ao mesmo tempo, os artistas se interessem por conceber obras para espaços intersticiais e com características arquitetônicas distantes da ideia de “neutralidade”. Vimos que na Pinacoteca os átrios são oferecidos como espaço para instalações de arte contemporânea, e o mesmo ocorre em museus como o próprio MoMA ou a *Tate Modern* de Londres,¹⁸ tendo Eliasson instalado obras em todos eles. Na exposição do MoMA, o átrio denominado *Marron* recebeu a obra *Ventilator*, de 1997, em que um ventilador suspenso no teto por um longo cabo balançava em função do efeito hélice. Na *Tate Modern*, em 2004, foi instalada no Hall das Turbinas a obra *The Weather Project*, que consistia num plano espelhado fixado no teto duplicando um meio círculo de luminosidade intensa e produzindo a imagem de um enorme sol no interior ampliado do museu. Nessa última obra, a dependência das condições específicas de sua montagem é total, tanto na escala do edifício – por sua instalação estar em relação direta com as características arquitetônicas do Hall das Turbinas – quanto na da cidade, pois a experiência de calor psicológico que provocava fazia um contraponto direto ao rigoroso inverno londrino, o que colaborou para atrair um grande número de visitantes à exposição. Mas, como vimos, nem sempre as obras de Eliasson são tão vinculadas assim à especificidade dos locais de instalação, sendo que algumas, como *Take Your Time*, permitem remontagens em condições espaciais muito variadas.

¹⁸ Projeto dos arquitetos suíços Herzog & De Meuron, 1994-2000.

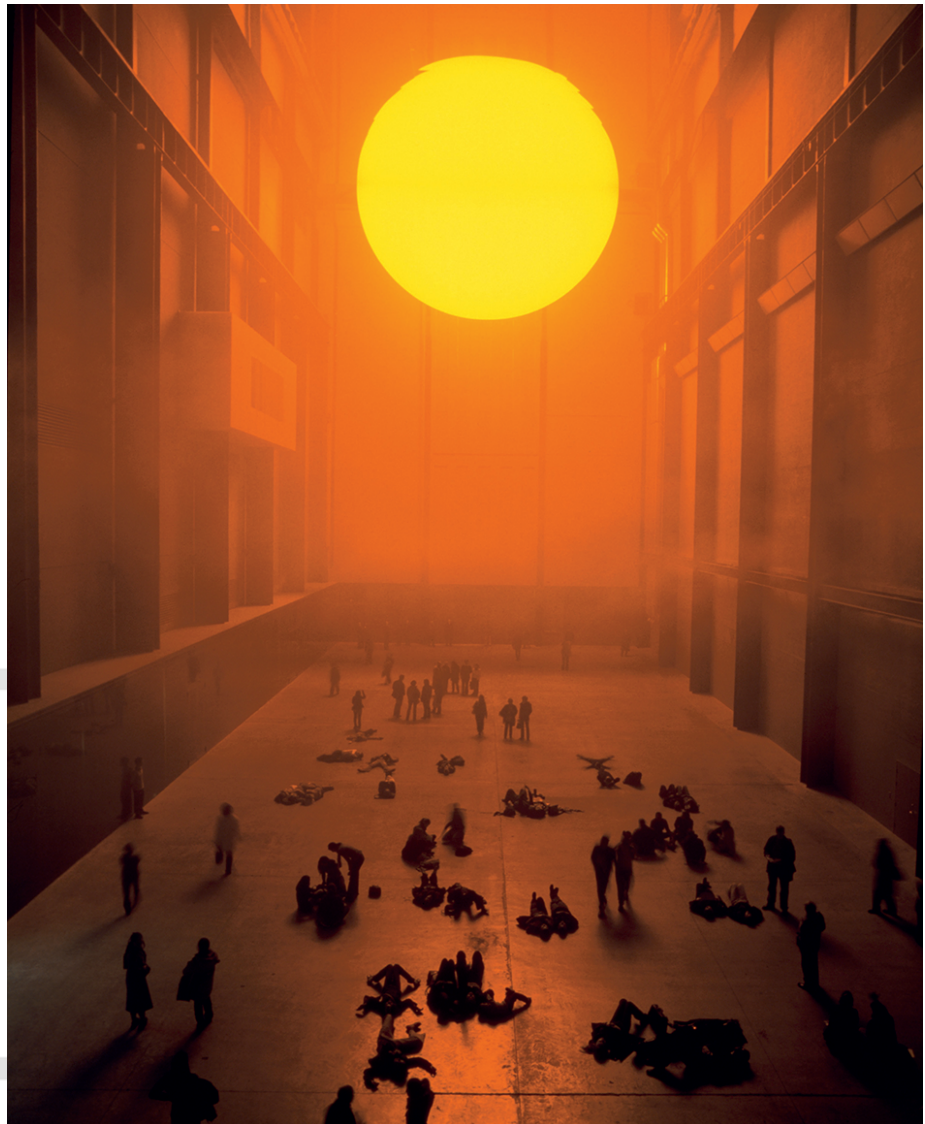


Figura 9: *The Wheather Project* de Olafur Eliasson na Tate Modern, Londres, 2003.
Fonte: Foto de Andrew Dunkley & Marcus Leith cedida como cortesia por Studio Olafur Eliasson
© 2003. Galerie Neugerriemschneider, Berlim; Tanya Bonakdar Gallery, Nova York.

CONCLUSÃO

A partir das exposições que Richard Serra e Olafur Eliasson realizaram no Brasil, vimos que uma das características da arte contemporânea é engajar-se no espaço e na relação com o espectador, mas que a condição de *site-specific* pode abranger uma gama bastante ampla de modos de interação da obra com seu local de instalação. Diversas também são as possibilidades arquitetônicas para abrigar as obras, pois podemos encontrar instalações tanto em espaços especificamente destinados à arte quanto em qualquer outro. O que torna um lugar um “espaço da arte” é sobretudo sua designação como tal, por um artista ou instituição. De todo modo, aos arquitetos que se dedicam a conceber os

espaços especificamente destinados à arte, sejam museus, galerias, ou exposições permanentes e temporárias, a compreensão mais acurada dos modos com que os artistas contemporâneos têm atuado é uma necessidade. Se, para boa parte dos artistas contemporâneos, não há uma configuração “ideal” para a instalação de seus trabalhos, seria pertinente a busca dos arquitetos por balizas para criar espaços expositivos “apropriados” a uma ampla gama de experimentações? Dada sua natureza propositiva, que implica prever, e, até certo ponto, determinar formas de uso, a arquitetura parece encontrar-se diante de um grande desafio na concepção dos novos espaços da arte. Espaços de configuração ambígua – interiores expandidos como átrios, ou locais transitórios como circulações – tornaram-se locais por vezes mais interessantes para a realização de instalações do que salas nos moldes convencionais do “cubo branco”, cuja ambiência “serena” visa a mínima interferência da arquitetura sobre a arte. Assumir que não há campo “neutro” para a arquitetura diante da arte contemporânea pode ser um caminho para pensar em novos espaços para a arte que virá.

REFERÊNCIAS

- BATCHELOR, D. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BOGÉA, M. Deslocamentos acerca do cubo branco. In: *Arquitextos*. São Paulo, ano 7, n. 081.05, fev. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/272>. Acesso em: 19 set. 2017.
- CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FARIAS, A. The Gravity of Memory: The Appeal of the Stars - 4 projects by Arthur Leshner. In: *Revista Jacarandá*, n. 4, p. 61-71. Rio de Janeiro, 2017.
- FARIAS, A. De Richard Serra para os Arquitetos. In: *Caramelo*, n. 6, p. 67-78. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993.
- GRUNENBERG, C. The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art, New York. In: POINTIN, M. (ed.), *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- GRYNSZTEIN, M. *Take your time: Olafur Eliasson*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Nova York e Londres: Thames and Hudson, 2007.
- JUDD, D. Objetos específicos. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRAUSS, R. E. A escultura no campo ampliado. In: *Gávea*, n.1, p. 87-93. Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil/ PUC-Rio, 1984.

O'DOHERTY, B. *No Interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SERRA, R.; ESPADA, H. (Org.). *Escritos e Entrevistas 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

SERRA, R. *Escultura 1985-1999*. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Göttingen: Steidl, 1999.

SERRA, R. *Torqued Ellipses*. Nova York: Dia Center for the Arts, 1997.

VOLZ, J. (Org.). *Olafur Eliasson: Seu corpo da obra*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições Sesc, 2011.

WOENSEL, J. V. Olafur Eliasson: Take Your Time. *Whitehot Magazine of Contemporary Art*. Disponível em:
<<http://whitehotmagazine.com/articles/olafur-eliasson-take-your-time/1273>>. Acesso em: 20 maio 2017.

WISNIK, G. Casa Walther Moreira Salles. In: *Blog do IMS*, 6 maio 2011. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/instituto/unidades/rio-de-janeiro>>. Acesso em: 20 maio 2017.

WISNIK, G. *O dentro que é fora. O outro que sou eu*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições Sesc, 2011. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1353235#downloads_1353235>. Acesso em: 20 maio 2017.

cadernos **pós**
cadernos de pós-graduação
em arquitetura e urbanismo
universidade presbiteriana mackenzie

