III ICHT 2019
COLÓQUIO INTERNACIONAL
IMAGINÁRIO: CONSTRUIR E HABITAR A TERRA
DEFORMAÇÕES, DESLOCAMENTOS E DEVANEIOS
16-18. ABR. 2019
SÃO PAULO

ATAS

Abril de 2019

FAUUSP UNIVERSITÉ DE LYON Senac FAPESP

ATAS

III ICHT 2019
COLÓQUIO INTERNACIONAL
IMAGINÁRIO: CONSTRUIR E HABITAR A TERRA
DEFORMAÇÕES, DESLOCAMENTOS E DEVANEIOS
16-18. ABR. 2019
SÃO PAULO

III ICHT 2019
COLLOQUE INTERNATIONAL
IMAGINAIRE: CONSTRUIRE ET HABITER LA TERRE
DÉFORMATIONS, DÉPLACEMENTS ET DÉVANIES
16-18. AVR. 2019

III ICHT 2019
INTERNATIONAL COLLOQUIUM
IMAGINATION: CONSTRUCTION AND HABITATION OF EARTH
DEFORMATIONS, DISPLACEMENTS AND DEVANIES
16-18. APR. 2019

Organizadores

Artur Simões Rozestraten, Gil Barros,
Karina Oliveira Leitão , Sara Miriam Goldchmit, Vladimir Bartalini.

FAUUSP

© FAUUSP, São Paulo, Brasil, 2019.

Universidade de São Paulo

Reitor - Vahan Agopyan

Vice-reitor - Antonio Carlos Hernandes

Pró-reitoria de Pesquisa - Sylvio Roberto Accioly Canuto

Presidente Aucani - Raul Machado Neto

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Diretora - Prof. Dra. Ana Lucia Duarte Lanna

Vice-diretor - Prof. Dr. Eugênio Queiroga

Atas do 3º Colóquio Internacional ICHT 2019 – Imaginário: Construir e Habitar a Terra; deformações, deslocamentos e devaneios.

Organização - Artur Simões Rozestraten, Gil Barros, Vladimir Bartalini,
Karina Oliveira Leitão e Sara Goldchmit

Produção Gráfica e Impressão Laboratório de Produção Gráfica - LPG FAUUSP,

José Tadeu de Azevedo Maia

Revisão e coordenação Gil Barros, Fabiana Imamura

Projeto Gráfico: Sara Goldchmiti, Alessandra Fudoli, Bruna Keese dos Santos, Julia Tranchesi.

Diagramação e editoração: Daniel Perseguim

Dados para Catalogação:

C719 Colóquio Internacional ICHT (1., 2019: São Paulo, SP).
Atas do 3º Colóquio Internacional ICHT, 16 a 18 de abril, 2019,
São Paulo, SP, Brasil. Imaginário: construir e habitar a Terra; deformações, deslocamentos e devaneios.
Organização Artur Simões Rozestraten, Gil Barros, Vladimir Bartalini, Karina Oliveira Leitão, Sara Goldchmit
São Paulo: FAU/USP, 2019.
950 p.
ISBN: 978-85-8089-166-9
1. Arquitetura Moderna (eventos) 2. Paisagem Urbana (aspectos sociais) 3. Cidades (aspectos urbanísticos) 4. Espaço Público 5. Imaginário I. Rozestraten, Artur Simões, org. II. Barros, Gil, org. III. Bartalini, Vladimir, org. IV. Leitão, Karina Oliveira, V. Goldchmit, Sara, org. VI. Título
Índices para catálogo sistemático:
Atas do 3º Colóquio Internacional ICHT, 16 a 18 de abril, 2019, São Paulo, SP, Brasil.
Imaginário: construir e habitar a Terra; deformações, deslocamentos e devaneios.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço Técnico de Biblioteca da FAUUSP

Comitê de Organização em São Paulo

Coordenadores

Prof. Dr. Artur S. Rozestraten (FAUUSP) - Coord.	artur.rozestraten@usp.br
Prof. Dr. Gil Barros (FAUUSP) - Coord.	gil.barros@usp.br
Profa. Dra. Karina Oliveira Leitão (FAUUSP) - Coord.	koleitao@usp.br
Profa. Dra. Sara Miriam Goldchmit (FAUUSP) - Coord	saragold@usp.br
Prof. Dr. Vladimir Bartalini (FAUUSP) - Coord.	bartalini@usp.br

Organizadores

Alessandra Fudoli - graduanda FAUUSP
Arthur Cabral - doutorando FAUUSP (UFG)
Bruna Keese dos Santos - mestranda FAUUSP
Caio Adorno Vassão - pós-doutorando RITe
Daniel Perseguim - mestrando PGEHAUSP
Daniele Queiroz dos Santos - mestre FAUUSP
Diogo Augusto Pereira - mestrando FAUUSP
Fabiana Imamura - graduanda FAUUSP
Fernando Gobbo - mestre FAUUSP (UNISEB)
Gabriel Figueiredo - doutorando FAUUSP
Giovanni Francischelli - mestrando ECAUSP
Janaina Mimura - arquiteta, intercambista FAUUSP
Julia Tranchesi - mestranda ECAUSP
Juliana Eiko Hiroki - doutoranda FAUUSP
Juliano Carlos Cecílio Batista Oliveira (UFU)
Lívia Perez - doutoranda ECAUSP
Rodrigo Luiz Minot Gutierrez - doutorando FAUUSP (UNIUBE)
Vinícius Juliani Pereira - mestrando FAUUSP
William Chinen - graduando FAUUSP

Comitê Científico

Ana Esteban Maluenda
Ana Paula Koury
Artur Simões Rozestraten
Caio Santo Amore
Caio Vassão
Claire Revol
Cybelle Salvador Miranda
Daniel B. Portugal
David Moreno Sperling
Denise Morado Nascimento
Fernando Vázquez
Jorge Bassani
José Aparecido Celorio
José Eduardo Baravelli
Juliana Braga
Julieta Maria de Vasconcelos Leite
Karina Leitão
Lise Bourdeau-Lepage
Lucia Leitão
Luís Antônio Jorge
Luis Fernando da Silva Mello
Marcos Namba Beccari
Maria Camila Loffredo D'Ottaviano
Marta Vieira Bogéa
Mauricio Arnoldo Carcamo Pino
Michel Rautenberg
Monique da Silva
Nelson José Urssi
Paulo Eduardo Fonseca de Campos
Pedro Janeiro
Rachel Bouvet
Reginaldo Ronconi
Rinaldo Miorim
Rodrigo Firmino
Rogério de Almeida
Sandra Maria Patrício Ribeiro
Sandro Canavezzi de Abreu
Sara Goldchmit
Tatiana Sakurai
Valéria Cristina Pereira da Silva
Valéria Fialho
Valeska Fortes de Oliveira
Vânia Mara Alves Lima
Vera Maria Pallamin

SUMÁRIO

5 **Comitê de organização em São Paulo**

7 **Comitê Científico**

17 **Apresentação**

19 **Programação**

21 **Mesa 1. Mobilidade das imagens: continuidades, rupturas e experimentações**

23 Habitar para além da habitação - Ensaio sobre a mobilidade das imagens do habitar: continuidade, rupturas e experimentações
Artur Rozestraten

47 Iconographies urbaines: metaphores, paradigmes, typologies - Préalables épistémologiques d'une esthétique des images
Jean-Jacques Wunenburger

61 Imagens em trânsito:
real, imaginário e suspensão da crença
Rogério de Almeida

71 **Mesa 2. Terra, paisagens, lugares: imaginários/ representações**

73 Resumo da intervenção
Dirk Michael Hennrich

75 Resumo da intervenção
Sandra Maria Patrício Ribeiro

77 Terra, paisagens e lugares
Vladimir Bartalini

81 **Mesa 3. Deslocamentos da imagem do arquiteto: processo e produção para a complexidade**

83 A contribuição das profissões de projeto no enfrentamento de problemas complexos
Gil Barros

93 Elogio da multiplicidade: notas sobre a imagem do arquiteto e o alcance da profissão
Luciano Margotto

101 **Mesa 4. Representando conflitos e resistências: cartografias e o campo ampliado da produção de imagens contra-hegemônicas**

103 **Mesa 5. Cidade e imagem: fotografia e experiência urbana**

105 Fotografias órfãs e insurgências supervivências dos arquivos de imagens
Fabiana Bruno

109 Imagem, design e território:
uma experiência no ensino de arquitetura e urbanismo
Sara Goldchmit

123 Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores
Tuca Vieira

137 **Mesa 6. Cenários Urbanos Futuros**

139 Cenários Urbanos Futuros
Gabriel Mazzola Poli de Figueiredo

157 La ville imaginée de demain par la fabrique numérique du patrimoine urbain: L'exemple de Lyon, ville Unesco
Michel Rautenberg

171 **Mesa 7. Arquitetura e audiovisual: a disputa pelo espaço nas telas**

173 Dwelling the precariousness: Ozualdo Candeias' A margem | The Margin (1967)
Juliana Froehlich

193 Notas sobre Do Leste: na fronteira da ficção, de Chantal Akerman
Cássia Hosni

201 Interações espaciais na representação audiovisual de afetos e traumas
Lívia Perez de Paula

Autores Relacionados - 1. Mobilidade das imagens: continuidades, rupturas e experimentações

209 Cartofilmando a cidade das crianças: há experiência de formação em companhia da cidade e do cinema?
Luís Henrique Ramalho Pereira, Luciano Anchieta Benitez, Valeska Fortes de Oliveira

223 Transver a ruína: o vazio e os deslimites da imagem na experimentação audiovisual
Marcelo Arnellas

245 Philosophie politique de la participation à l'urbanisme
Tanaïs Rolland

257 Psicologia e Fotografia: o olhar do psicólogo sobre imagens que retratam o brincar na infância
Viviane Silveira, Dariane Félix, Luís Henrique Pereira

Autores Relacionados - 2. Terra, paisagens, lugares: imaginários/ representações

269 Cafezais que a Paulista colhe: representações do café no modernismo paulista
Ana Carolina Carmona-Ribeiro

291 Le carnaval des écoles de samba dans l'espace et la légitimation de la culture populaire brésilienne
Antoinette Kuijlaars

307 Da flor da pele à cor da tela: a experiência corpórea e a prática pictórica em paisagens de interstícios urbanos
Arthur Simões Caetano Cabral

327 Recreating the earth:moving mountains and imagined topographies in contemporary architecture
Catarina Vitorino

335 Usage de métalangage et risque de décrochage: sensibiliser l'urbanisme à la lecture de l'œuvre de Pierre Sansot
Jean Sirdey

345 Guia introdutório de como ver ondas
Laura Pappalardo

363 A Terra e os seres da imaginação: Meditações sobre as imagens da terra e os territórios da imagem em Calvino e Bachelard
Luciano Pessoa

387 Caminhar e imaginar a cidade: extensão, vivências e reflexões
Marina Alcântara, Josicler Orbem Alberton, Luis Guilherme Aita Pippi, Cíntia Maria Fank, Maria Hoff Barcelos

407 Etnografia dos tipos da Rua Dom José de Barros
Marina Silva Melo

421 Produzindo lugaridades: as relações entre os missionários protestantes e os guineenses
Nelson Cortes Pacheco Junior

Autores Relacionados - 3. Deslocamentos da imagem do arquiteto: processo e produção para a complexidade

431 A arquitetura e urbanismo enquanto ferramenta de atuação social no território ocupado
Carolina Guida Cardoso Carmo, Barbara Caetano Damasceno, Aline Dos Santos Souza, Yasmin Arielly Cavalcante

449 A desconstrução do imaginário das Smart-Cities através da implantação de tecnologias em regiões periféricas
Eduardo Eiji Ono

461 O quarteirão como tipo urbano
Felipe De Souza Noto, Helena Aparecida Ayoub Silva

481 A imagem do arquiteto – imaginários, discursos, mitos e representações: o problema da desumanização dos processos projetuais
*Juliana Eiko Hirok*i

497 O papel e o propósito do arquiteto urbanista nova perspectivas para uma formação ampliada
Juliano Oliveira, Taísa Mota, Vittória Cunha

515 A ação da arte e o estado do corpo ressignificações na cidade enrijecida
Renata Neves, Lígia Dias

Autores Relacionados - 4. Representando conflitos e resistências: cartografias e o campo ampliado da produção de imagens contra-hegemônicas

533 O peso da compreensão do imaginário na ressignificação espacial dos Centros de Controle de Zoonoses
Carolina Ribeiro Simon

553 Ocupações e urbanismo insurgentes: área central de São Paulo
Débora Sanches, Jeroen Stevens, Marcele Piotto

571 Nas Águas: a resistência do sensível
Frederico Canuto, Simone Cortezão, Marco Aurelio Marinho de Melo

587 Cartografia de gênero: como mulheres de Uberlândia se relacionam com o espaço urbano
Giovanna Merli, Maria Eliza Guerra

603 Instrumentos projetuais de Arquitetura e Urbanismo, como agentes transformadores, tendo como parâmetro a escala da criança
Júlio Barretto Gadelha

627 Vivenciando paisagens e lugares:
O caminhar como a arte de habitar a cidade
Lahys Barros Alves, Luiz Monte

649 Diagrama ator-rede: A representação de autoconstrução em ocupações informais em palafitas
Luana Rocha de Souza

667 Práticas cartográficas na arte e a representação de territórios através do grupo Rimini Protokoll
Marcella Raysa Tôrres Vasconcelos

685 domus.domicílio.domínios
Marília Paiva

705 Arquitetura indígena xinguana:
um estudo das representações
Ruth Cuiá Troncarelli

Autores Relacionados - 5. Cidade e imagem: fotografia e experiência urbana

725 Disputas pela cidade a partir do Streaming: Unbreakable Kimmy Schmidt e o Retrato da Gentrificação
Carolina G. C. Carmo

743 A Foto-Memória e o Fantasma do Passado: as dialéticas da imagem e da memória sobre o espaço urbano
Cybelle Salvador Miranda, Vithória Carvalho da Silva

757 O imaginário da paisagem: a fotografia como método de intervenção na cidade
Letícia de Fatima Durlo, Larissa Fauri, Wallace Moreira

Autores Relacionados - 6. Cenários Urbanos Futuros

769 Cenários de Transformação da Habitação no 4º Distrito de Porto Alegre
Eliane Constantinou, Letícia Bettio Machado

789 Levantamento e identificação de documentos pertinentes à valorização do patrimônio cultural no acervo do museu de Santa Rosa/RS
Estefani C. B. Lago, Vitor M. Haab, Maira Schmitz

797 Imagens para a Imaginação da Cidade
Isabela R. Barreto, Roberto E. dos Santo, Rodrigo Marcandier

813 «Establish a Community Gardens District» jardins communautaires et imaginaire urbain
Isabelle Krzywkowski

827 Dados digitais no espaço público: visibilidade e vigilância distribuída em cidades brasileiras
Lucia Meneghetti

849 Cápsula: arquitetura líquida para uma sociedade líquida
Rody Carvalho Santana, Luis Gustavo Gonçalves Costa

863 Cine Ópera: resistência e performances de imagens e corpos
Salma Ribeiro, Cybelle Salvador Miranda

877 Máquinas Inteligentes: a Construção de um Imaginário a partir do Cinema
Vinícius J. Pereira, Gil Barros

Autores Relacionados - 7. Arquitetura e audiovisual: a disputa pelo espaço nas telas

895 Inferno: religião, política e cidade no curta metragem de Yael Bartana
Fernando Kennedy Braga Oliveira, Luis Eduardo dos Santos Borda, Adriane Silvério Neto

907 O documentário de resistência como contranarrativa nas disputas pelo espaço urbano
Maísa Fonseca de Almeida, Manoel Rodrigues Alves Milena Cristina Sartori, Maíra Cristo Daitx, Bárbara Pozza Scudeller, Tainá Hermoso, Bárbara Gonçalves Guazzelli

929 O papel do audiovisual na reflexão sobre o espaço urbano: Uma análise a partir de Praça Walt Disney e O Som ao Redor
Maria Angélica Mocci, Gisela Cunha Viana Leonelli

941 Oficinas

947 Índice Remissivo

APRESENTAÇÃO

O terceiro colóquio internacional - **Imaginário: Construir e Habitar a Terra - ICHT 2019** prossegue em seu intuito de ampliar as fronteiras do pensamento sobre as imagens e os imaginários das cidades no século XXI.

Para tanto convida pesquisadores dedicados às questões urbanas a refletirem sobre o Imaginário em torno do Construir e do Habitar a Terra a partir de seus entendimentos específicos quanto às Deformações, Deslocamentos e Devaneios que interagem com a pluralidade de fenômenos que constituem e transformam continuamente a pólis.

Tais conceitos têm, evidentemente, uma posição central na filosofia bachelardiana relativa à imaginação e às imagens, mas devem ser sempre revisitados, tensionados, atualizados, postos em relação com os fenômenos contemporâneos, contextualizados no tempo e nas condições específicas dos lugares, em apreensões múltiplas vindas das mais variadas áreas de conhecimento.

Como tais conceitos podem auxiliar na compreensão das dinâmicas intersubjetivas, individuais e coletivas, que produzem imagens e imaginários sobre o passado, o presente e o futuro de nossas cidades?

O ICHT é um evento idealizado e organizado por docentes-pesquisadores da FAUUSP em parceria com colegas da Université de Lyon, França, e do SENAC/SP que será composto em sua terceira edição, em 2019, por dois encontros subsequentes no Brasil: o primeiro em São Paulo ICHT2019/SP, em abril e o segundo em Recife ICHT2019/PE [data a definir], coordenados e integrados no intuito comum de aprofundar o debate científico sobre as questões expostas.

Programação

16 de abril de 2019 – terça-feira

8h30 - Abertura do III ICHT – Comitê de Organização
9h30 - **Sessão de Pôsteres**
11h00 - **Mesa-redonda 1:** "Mobilidade das imagens:
continuidade, rupturas e experimentações".
Com Rogério de Almeida (FEUSP), Artur Rozestraten(FAUUSP) e
Jean-Jacques Wunenburger (CRI2i/Centre Gaston Bachelard)
12h30 - Almoço
15h00 - Atividades complementares externas
18h30 - Confraternização de abertura

17 de abril de 2019 – quarta-feira

8h30 - **Mesa-redonda 2:** "Terra, paisagens, lugares: imaginários / representações".
Com Sandra Maria Patrício (IPUSP), Vladimir Bartalini (FAUUSP) e Dirk Hennrich (IEAUSP)
10h00 - **Mesa-redonda 3:** "Desdobramentos da arquitetura para além do escritório autoral".
Com Luciano Margotto (FAUUSP), Caio Adorno Vassão (RITe) e Gil Barros (FAUUSP)
11h30 - Mesa-redonda 4: "Representando conflitos e resistências: cartografias e o campo ampliado da produção de imagens contra-hegemônicas".
Com Karina O. Leitão (FAUUSP); Marta Lagreca (Escola da Cidade) e David Sperling (IAUUSP).
13h00 - Almoço
15h00 - Atividades complementares externas

18 de abril de 2019 – quinta-feira

8h30 - **Mesa-redonda 5:** "Cidade e imagem: fotografia e experiência urbana" com Fabiana Bruno (UNICAMP), Sara Goldchmit (FAUUSP) e Tuca Vieira (Mestre pela FAUUSP)
10h00 - **Mesa-redonda 6:** "Cenários Urbanos Futuros".
Com Michel Rautenberg (Centre Max Weber, Université de Lyon-Saint Étienne), Giselle Beiguelman (FAUUSP) e Gabriel Mazzola Poli de Figueiredo (Doutorando FAUUSP/CUF)
11h30 - **Mesa-redonda 7:** "Arquitetura e audiovisual: a disputa pelo espaço nas telas".
Com Cássia Hosni (Doutoranda FAUUSP), Juliana Froehlich (Doutora pela Universidade da Antuérpia) e Lívia Perez (Doutoranda ECAUSP/Doctela)
13h00 - Almoço
15h00 - Mesa redonda de apresentação e debate das atividades complementares externas realizadas
17h00 - **Mesa-redonda de síntese**
18h30 - Confraternização de encerramento

1. Mobilidade das imagens: continuidades, rupturas e experimentações

Este tema se propõe a explorar a natureza dinâmica, cambiante, e propriamente simbólica das imagens do construir e do habitar manifestas em meios diversos na cidade contemporânea, com especial atenção às experimentações audiovisuais e às imagens cinematográficas. Esta abordagem pretende investigar nesta natureza móvel das imagens, tanto as continuidades, sobrevivências ou preservações de determinadas características da pólis, quanto as rupturas, descontinuidades e fragmentações ocorridas e em curso, entendendo que há um campo de experimentações que tensiona justamente as interações e dissociações entre tais dinâmicas e promove o advento de novas compreensões e novas poéticas relativas ao construir e ao habitar a Terra.

HABITAR PARA ALÉM DA HABITAÇÃO

ENSAIO SOBRE A MOBILIDADE DAS IMAGENS DO HABITAR: CONTINUIDADE, RUPTURAS E EXPERIMENTAÇÕES

Artur Rozestraten, FAU-USP, Brasil
artur.rozestraten@usp.br

PALAVRAS-CHAVE:

Habitar, fotografia, imaginário, tecnologia, representações, ocupações

RESUMO

Este texto intercala e inter-relaciona três representações complementares para construir um ensaio sobre a mobilidade das imagens e o imaginário do Habitar: depoimentos de pessoas que sobrevivem nas ruas ou habitam em ocupações no Rio de Janeiro e em São Paulo; imagens fotográficas; e reflexões teórico-conceituais. O trabalho se inicia com considerações sobre as origens da "questão da moradia" na Inglaterra de meados do século XIX e apresenta 3 imagens fotográficas referenciais que amparam a compreensão de uma alienação dos anseios do Habitar na medida de sua substituição pela habitação hoje dita de interesse social. Delineiam-se assim os limites inferiores das condições e capacidades de habitar as cidades industriais e, em contrapartida, a definição de parâmetros arquitetônicos de "existenzminimum". Em seguida, os horizontes do Habitar são reorganizados a partir de uma abordagem especulativa que investiga aspectos etimológicos, sentidos literais e metafóricos com o intuito de reconhecer esforços realizados por certas fenomenologias do Habitar desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX, mas já prenunciadas na "imaginação material" dos quatro elementos primordiais investigados por Gaston Bachelard desde meados dos anos 1930. Esta fundamentação permite então esboçar dois imaginários antagônicos manifestos nas grandes cidades brasileiras

contemporâneas que conduzem a um questionamento quanto aos conflitos entre a natureza antecipatória do projeto de arquitetura e a urgência das experiências de construir para habitar em edifícios ocupados no centro da cidade de São Paulo. Se hoje a participação de arquitetos nesse processo é mínima - e tal ausência é preocupante -, quais são as experiências atuais que indicam condições futuras nas quais o conhecimento e a capacidade de trabalho dos arquitetos possam contribuir com os processos de transformações de edificações abandonadas e ociosas em lugares do Habitar? Tal discussão conceitual e metodológica, consequentemente, ampara uma abordagem indicial de imaginários divergentes a respeito da Tecnologia e o reconhecimento de experiências históricas realizadas na segunda metade do século XX que exploram
aspectos de uma filosofia da técnica como "ciência humana", questionam o imaginário unilateral positivo e investigam os fundamentos das "técnicas do corpo" em torno dos "atos tradicionais eficazes". Isto posto, cabe reconhecer que há também lacunas iconográficas significativas que evidenciam a necessidade de pesquisas, estudos e experimentações futuras, como a constituição de constelações de imagens, dedicadas ao imaginário "negativo" do Habitar e do Construir a partir da Revolução Industrial e das transformações históricas ao longo do século XX e mais recentemente no século XXI, de modo a enriquecer a compreensão do fenômeno do Habitar no mundo contemporâneo. Esse ensaio, como uma sondagem preliminar em um tema complexo e multifacetado, pretende trazer uma contribuição metodológica e iconográfica e se conclui com a apresentação de um conjunto de imagens fotográficas que contrapõem, à alienação do Habitar nas habitações "de interesse social", olhares sensíveis aos gestos e ações poéticas que ao se apropriarem do Construir ressignificam aspectos essenciais da Arquitetura na adversidade da metrópole paulistana.

[...] os espaços de hostilidade são apenas evocados nas páginas que seguem. Esses espaços do ódio e do combate não podem ser estudados senão referindo-se a matérias ardentes, às imagens de apocalipse. [...] Mas as imagens quase não abrigam ideias tranquilas, nem ideias definitivas, sobretudo. A imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens. É essa riqueza do ser imaginado que queremos explorar.

Gaston Bachelard, A Poética do Espaço, p.196.
Tradução de Antônio da C. Leal e Lídia do Valle Santos Leal

Sobrevivendo, no anseio de habitar: Tito

Tito já teve uma vida de glamour. Dançarino de um grupo de sucesso nos anos 70 e 80, ele já se apresentou em vários teatros do Rio de Janeiro. Mas a vida de Tito deu meia volta e hoje vive no Largo de São Francisco no centro da cidade. Acorda todos os dias às cinco e meia da manhã, caminha até o aeroporto Santos Dumont onde fica das seis da manhã às sete horas da noite lavando carros, junto com outros lavadores. "A gente fica aqui o dia todo. Porque tem carro que só paga a gente na volta. Cinco reais cada carro," conta.[1]

1 - https://www.msf.org.br/noticias/moradores-de-rua-muito-trabalho-pouca-cidadania

Ocupando, construindo para habitar: Tatiane

Aos 11 anos, Tatiane perdeu a mãe, morta a facadas. O assassino: seu pai. A partir daí, morou com a tia, o irmão e até com o pai, antes de ocupar um quarto de 12 m² no prédio [...] "Eu sei que não vai ser por muito tempo, mas por mim eu ficava aqui pra sempre", diz Tatiane, segurando o filho Daniel, de 9 meses, nos braços marcados pelas feridas produzidas por picadas de insetos que infestam o local. "Pra gente, aqui está ideal. Se fôssemos pagar aluguel, teríamos que tirar muitas coisas da boca do bebê", afirma. Aos 19 anos, ela tenta ter uma casa pela primeira vez. Mora com o marido e o filho. Nunca havia ouvido falar em movimento de moradia até um dia antes de ir habitar o prédio em ruínas. "Eu e meu marido não tínhamos onde ficar, passamos aqui em frente, disseram que a gente poderia vir, no dia seguinte viemos com as malas." O fogão e a televisão que decoram o quarto foram doados ao casal. Tatiane não entende da intrincada costura política por trás do debate de habitação, mas resolveu que vai para onde o movimento mandar, até porque não tem opção. "Meu irmão e meu pai nem sabem onde eu estou.[2]

Minimizando ou o empobrecimento dos anseios de habitar Hanging over

Em 1845, Friedrich Engels publicou em Leipzig, originalmente em alemão, "A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra", a partir do que havia percebido em Manchester e outras cidades britânicas quanto às precárias e insalubres condições de vida dos trabalhadores ingleses. Esta denúncia pioneira relativa às transformações radicais por que passavam os ambientes urbanos em consequência da Revolução industrial, da crescente participação do maquinário mecânico na produção e do adensamento populacional encontraria eco em outras vozes ao longo da segunda metade do século XIX que afirmariam, com Proudhon, que "a primeira coisa importante a cuidar é a habitação" (1865, p.351).

As habitações deveriam garantir condições mínimas de salubridade que possibilitassem a reprodução da força de trabalho de adultos e crianças ainda que sob turnos exaustivos de 16 horas de atividade intensa. O que produziu um entendimento tecnológico de que tais recursos humanos deveriam ser mantidos em condições suficientes para a continuidade dos processos produtivos, tais quais os recursos naturais e recursos técnicos. As habitações como alojamentos (Considérant apud Choay, 1992, p.9) alinharam-se, desde o início, por analogia, muito mais aos espaços de trabalho como depósitos, silos, celeiros, estoques, paióis, tanques e almoxarifados do que à longa tradição de casas ou projetos residenciais com os quais os arquitetos estavam habituados a lidar: palácios, palacetes e residências para os afortunados.

No Brasil, mesmo depois da independência (1822), é notória a associação das senzalas e "casas de colonos" ao rol dos espaços de trabalho, sendo a habitação, propriamente, condição

2 - https://raquelrolnik.wordpress.com/2013/04/12/reportagem-mostra-rotina-de-moradores-de-ocupacoes-do-centro-de-sao-paulo/

exclusiva dos proprietários nas casas-sede das grandes propriedades rurais. As fazendas produtoras de café no estado de São Paulo são um exemplo desta concepção arquitetônica para a exploração da mão-de-obra. Muito embora escravos e trabalhadores imigrantes vivessem em tais propriedades, suas existências, objetivamente, deveriam se concentrar em trabalhar e gerar lucros. Sendo assim, eventuais experiências de habitar em tais propriedades, quando se davam, era nitidamente evasivas, transgressoras, uma ruptura na ordem, uma deformação, uma contravenção.

Na Europa, houve também uma aplicação dessa mesma racionalidade fabril à sobrevivência da "reserva" de recursos humanos em condições provisórias, inferiores a habitações. A Inglaterra vitoriana, aliás, foi prolífica em produzir soluções caridosas para a preservação de seu "exército de reserva".

Vinte anos após a publicação de Engels, igrejas protestantes londrinas criaram o "Exército da Salvação" e um de seus primeiros esforços de ação social foi a criação dos "four penny coffin". A imagem abaixo (Figura 1) apresenta os "caixões-cama a 4 pennies" oferecidos aos "homeless" de então para uma noite de sono reparador no centro da capital britânica.

Figura 1: Four penny coffin. Men in coffin beds in a Salvation Army Shelter (1900) (© The Salvation Army Heritage Centre).
Fonte: https://hyperallergic.com/200035/coffin-beds-and-penny-sleeps-an-exhibition-on-victorian-homelessness/

Mas havia também opções mais baratas conhecidas como "twopenny hangover" (Figura 2) na qual era possível tentar dormir pendurado em uma corda.

Figura 2: Two penny hangover. BBC/The Victorian Slum. Fonte: https://www.irishexaminer.com/breakingnews/entertainment/7-things-we-learnt-from-bbcs-the-victorian-slum-758717.html.

Por fim, a alternativa mais barata de "penny-sleeps" ou "penny sit-up" (Figura 3) que ofereciam por 1 penny um abrigo noturno do relento em um galpão sempre iluminado por uma lamparina, como a nave de uma igreja com fileiras estreitas de bancos de madeira. Deitar nos bancos era proibido e dormir assentado também.

Figura 3: The penny sit-up. A Penny Situp in a Salvation Army shelter in Blackfriars, London (1900). Coleção do the Geffrye Museum. Fonte: https://www.irishexaminer.com/breakingnews/entertainment/7-things-we-learnt-from-bbcs--the-victorian-slum-758717.html

Antes mesmo que os primeiros conjuntos habitacionais modernos fossem fotografados, as câmeras fotográficas já haviam registrado as alienações do Habitar.

Todas estas imagens fotográficas são brutais. Aspectos sombrios da exploração e da degradação da vida humana na maior e mais rica cidade industrial do século XIX ficam expostos à luz, com toda a crueza do registro fotográfico pretensamente objetivo. São imagens que desumanizam quem foi fotografado, assim como quem vê a fotografia. Para não dizer que devem ter desumanizado também o fotógrafo. Todos cúmplices de uma piedosa desumanidade. São imagens da ausência de afeto, impressões do desamparo, do abandono, do medo, da solidão. São imagens de tortura e humilhação, tornando visíveis, para aqueles capazes de empatia, o sofrimento, a angústia, humilhação e o desespero de pessoas - crianças, inclusive - que não possuíam recursos para se protegerem da exploração completa imposta por seus semelhantes.

Tais imagens evocam um imaginário catamórfico - diria Gilbert Durand (2001, p.111) - de queda, submissão e morte: caixões, gavetas de necrotério, cordas, “hanging men”, suicidas, enforcados, torturados, condenados, penitentes, alucinados, servos, fiéis, devotos.

No nível mais baixo desta condição urbana desumanizada, as noites de outono e inverno eram uma vigília de miseráveis, reunidos em um ambiente com uma luz baixa, fétido, úmido e insalubre privados do direito de se deitarem, alienados da realização de sua necessidade indispensável de fechar os olhos e tentar dormir para talvez sonhar.

É certo que onde existir um ser humano resistirá a capacidade de habitar. É justamente a sobrevivência do desejo e da potência de habitar na ausência absoluta de condições para tanto que evidencia o quão profundo é o enraizamento existencial de tal ação transformadora em nossa natureza. Somos capazes de instaurar um “ser” no mais abjeto e inóspito “não-ser”, desejando, imaginando e agindo poeticamente para tentarmos preservar o Habitar justamente no inabitável, construindo aí uma abertura para nos afastarmos, nos evadirmos, nos ausentarmos e construir, assim, possibilidades no improvável. Este é um movimento vital como último recurso da imaginação, do devaneio e do sonho. Trata-se de uma questão decisiva, de vida ou morte, seja na rua, em uma prisão, em um campo de concentração, na travessia do Mediterrâneo, em um campo de refugiados ou em uma cidade em escombros e sob bombardeios. As evidências da sobrevivência ou da resistência do Habitar em condições subumanas são expressivas do vínculo existencial de interdependência entre os esforços físicos e psíquicos para construir condições mínimas para ser e estar, em um determinado tempo e lugar absolutamente hostis, inóspitos e adversos. No limite, a imaginação pretende resistir ao inimaginável: à morte. É pertinente situar aí, contrapondo-se à morte, uma erótica vital do Habitar.

Nesse outro extremo, a condição plena do Habitar demanda não apenas uma experiência construtiva da imaginação metafórica, mas sim ações construtivas, de fato, intervenções técnicas concretas que atuem na transformação de matérias no mundo. Heidegger (1954) defendeu a ideia de que “Construir já é em si mesmo habitar”. Para reiterar essa mesma natureza, Besse (2013, p.13) entende que “Habitar é um trabalho das mãos”. De fato, as poéticas do Habitar são construídas no âmbito das técnicas ou, mais precisamente, da tectônica como conjunto cultu-

ral de ações técnico-construtivas com intenção estética. É a partir dessa experiência material que os devaneios do Habitar se desdobram em metáforas da "imaginação material" como já havia proposto Gaston Bachelard (2001, p.7) nos anos 1940. Logo, assim como o próprio Imaginário, é no convívio social, na interação com alteridades, no compartilhamento interpessoal que a experiência relacional, individual, subjetiva e íntima do Habitar se reconhece em sua dimensão coletiva comum, vernácula, ética e antropológica.

Existenzminimum

Como se viu, o tema da habitação dos trabalhadores emergiu na segunda metade do século XIX a partir de uma indignação política e humanitária que expôs os limites inferiores de condições desumanas e exigiu providências em defesa da dignidade humana e da consolidação de direitos sociais republicanos[3]. Tal demanda foi enfrentada nas grandes cidades da Europa ocidental sob um viés capitalista, positivista e funcionalista como uma questão urbana que demandava atenção e investimentos, públicos e privados, em razão de suas consequências diretas na produção industrial e no lucro dos investidores, no mercado imobiliário - na medida em que interferia na valorização ou desvalorização de determinados terrenos e trechos da cidade - e também na saúde pública.

Desde então "a questão da moradia", como propôs Engels (1969) em 1887, ganhou amplitude e hoje se constitui em um tema específico da Arquitetura e do Urbanismo com uma complexidade e abrangência que ultrapassam em muito o escopo deste artigo.

Ao longo do século XIX, as habitações hoje ditas "de interesse social" gradualmente caracterizaram-se como contrapartidas mínimas e indispensáveis à sobrevivência daqueles que deveriam ter condições de trabalhar intensamente por toda a vida para produzirem e sustentarem as margens de lucro dos investidores, além de serem também, por outro lado, consumidores de produtos industrializados. Sem demora, a habitação também se converteria no principal produto a ser alugado ou adquirido pelos trabalhadores nas cidades industriais.

Como formulou Barthes (1979, p.6), a Arquitetura - e não há razões para excluir o urbanismo e o design - conjuga a ambiguidade de ser, simultaneamente, expressão de utopia e instrumento de conveniência, ou em outras palavras, redução, adequação pragmática e apaziguamento de anseios.

No mundo moderno e industrial, habitações e cidades passaram a ser regidas pelo imaginário da fábrica e da máquina, do movimento contínuo de esteiras e engrenagens, do trabalho ininterrupto, do gestual fabril que concretiza ações objetivas exclusivamente produtivas, e

3 - Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição. https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_18.02.2016/art_6_.asp

todas as suas decorrências e desdobramentos simbólicos que irão referenciar um projeto total - abrangendo um todo, da escala do objeto à escala regional - no qual a eufemização do "existir para trabalhar" irá estimular a popularização de atividades supostamente não-produtivas como o lazer, por exemplo[4].

No pós-primeira guerra mundial, a demanda habitacional oriunda dos câmbios produtivos intensificados na virada do século XIX/XX e do retorno de combatentes às cidades veio a tornar-se uma das frentes mais intensas de reflexões, debates e projetos da Arquitetura e do Urbanismo modernos, sintetizados, no âmbito da habitação, no conceito de Existenzminimum:

> Muito mais do que uma simples relação de metragem quadrada por pessoa, acrescentou-se o critério do mínimo social no debate sobre a Existenzminimum (habitação para o mínimo nível de vida) durante o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna de 1929, ocorrido em Frankfurt-am-Main, onde novos projetos de Siedlung estavam sendo desenvolvidos. A concepção de uma habitação mínima envolveria resoluções de amplas necessidades biológicas e psicológicas no sistema estático da construção em si. (Folz, 2005)

A existência humana em condições mínimas não foi, contudo, compreendida apenas como uma conquista humanitária significativa que impôs limites à exploração desenfreada do trabalho no mundo contemporâneo, pois significou também, por outro lado, a redução e o empobrecimento de horizontes e anseios de uma existência humana "livre do trabalho" a partir do potencial radical de transformação da natureza e da sociedade presentificados no contexto técnico-científico que se globalizou ao longo do século XX.

O mito de uma técnica libertadora dos suplícios cotidianos do trabalho havia se frustrado justamente quando as máquinas adquiriram uma potência inédita - primeiro mecânica e depois digital - e o anseio poético de um reencontro edênico com o prazer, com o tempo livre e o espaço livre viria a ser eufemizado ou mesmo alienado da experiência de vida da maioria das pessoas.

Em 1951, Martin Heidegger refletiu em torno dos desencaixes entre o Habitar e as habitações em uma conferência em Darmstad e formulou uma interrogação que atualizava para a segunda metade do século XX a "questão da moradia":

> Considerando-se a atual crise habitacional, possuir uma habitação é, sem dúvida, tranquilizador e satisfatório; prédios habitacionais oferecem residência. As habitações são hoje bem divididas, fáceis de se administrar, economicamente acessíveis, bem arejadas, iluminadas e ensolaradas. Mas será que as habitações trazem nelas mesmas a garantia de que aí acontece um habitar?

4 - Vale registrar que o imaginário dos robôs se desenvolve justamente a partir dos anos 1920, no pós-primeira guerra mundial sugerindo desenvolvimento simbólicos de mão-dupla: a desumanização do homem transformado em máquina à sua imagem e semelhança; e a humanização da máquina capaz de sentir, pensar e agir de forma autônoma.

Não, de fato, a Arquitetura por si não oferece garantias de que o Habitar venha a acontecer em tais habitações. A natureza relacional do Habitar manterá continuamente em aberto eventuais possibilidades e impossibilidades. A Arquitetura é apenas parte de tais potências latentes.

O Rio de Janeiro continua lindo: Seu Irã

Não muito longe do Largo de São Francisco, no Largo da Carioca, um dos pontos mais movimentados do centro do Rio de Janeiro, vive Seu Irã, um senhor de 64 anos, barba branca, um enfisema pulmonar e muita disposição para o trabalho. Acorda sempre às três e meia da manhã e passa o dia prestando serviço para os camelôs da região. “Eu deposito dinheiro, compro pino de relógio, sou a pessoa que eles têm de confiança aqui na rua,” explica. “Hoje já fui 5 vezes ao banco. É assim que consigo um real aqui outro ali.” O dinheiro, no entanto, não dá para alugar um quarto, ou pagar uma pensão. À noite, Seu Irã monta um quartinho para ele mesmo, bem ali no coração do centro do Rio. “Coloco os caixotes que tenho guardado, um do ladinho do outro, cubro o chão com papelão e deito ali entre os caixotes e o banco. Quando chove prendo uma lona na marquise pra não me molhar e me cubro com lençol quando está frio. Não posso usar cobertor de lã, porque eu tenho bronquite,” diz.[5]

São Paulo não pode parar: Creuza e sua família

Creuza estava acompanhada da família toda: a filha mais velha, que carregava um bebê de colo, a neta adolescente e um menino de seis anos. “Tomamos banho no ‘chá do padre’”, referindo-se ao apelido do centro de acolhida do Serviço Franciscano de Solidariedade (Sefras), que oferece diariamente à população de rua almoço, chá da tarde e banho de chuveiro na sede da rua Riachuelo, no Centro. Creuza, que prefere não divulgar o sobrenome, conta que se viu obrigada a entregar a casa em que a família morava depois que perdeu o trabalho em um colégio e, sem renda, não conseguiu pagar o aluguel. “Não tenho como pagar. Já pedi Bolsa Família, pedi Bolsa Aluguel, não conseguimos nada”, lamenta.[6]

Especulando sobre os horizontes do Habitar
Haver

O verbo habitar se relaciona, em uma primeira instância, a toda uma gama de termos como: hábito, habitual, habitat, habitante e habitação.

Em uma segunda instância, menos óbvia, relaciona-se também a outros termos indiretos como hábil e habilidade, permitindo entrever aí relações com ações técnicas.

5 - https://www.msf.org.br/noticias/moradores-de-rua-muito-trabalho-pouca-cidadania
6 - https://www.valor.com.br/brasil/4831060/crise-leva-mais-familias-morar-na-rua

Mais distantes, mas também radicalmente relacionados, estão termos que se originam da associação de um prefixo ao verbo como inibir (inhibēre), exibir (exhibēre), proibir (prohibēre).

A etimologia de habitar reconhece, portanto, suas raízes no verbo latino habēre que gera o verbo haver em português, to have em inglês e avoir em francês.

Dentre as acepções originadas deste verbo latino matricial cabe mencionar aqui os sentidos de: possuir, ser senhor de, conter, trazer consigo, portar, ocasionar, fazer, tomar, guardar, cuidar, ter, manter, saber, conhecer, reconhecer, ocupar, ficar, permanecer, remanescer, ser, residir, morar.

Um devaneio sobre o verbo habitar faz aflorar sentidos literais e poéticos que gravitam em torno:

- da perpetuação e/ou da continuidade do ser na duração do tempo (conhecer, reconhecer, ocupar, ficar, permanecer, remanescer, residir, morar) como condição vital essencial;

- do haver como ter (possuir, ser senhor de, trazer consigo, portar, tomar, manter, saber, no sentido de “se haver”) estabelecendo assim uma interação relacional entre o ser e o mundo “para si”;

- da concepção pelo fazer como construir (ocasionar, conter, guardar, cuidar) instaurando assim, por meio de ações, construções, imagens e objetos no mundo;

Em síntese o campo simbólico do Habitar transita por uma tríade que envolve: Duração, Relação e Ação.

Todos esses sentidos se integram no cotidiano e podem se sobrepor promovendo interações em níveis variados entre ações ou estados, literais ou figurados, sensíveis ou inteligíveis que convergem para a compreensão multifacetada e propriamente existencial de habitar como: uma relação, caracterizada como interação poética, considerando que é ação corpórea, multisensorial, volitiva, afetiva (afeta e se deixa afetar), deformadora ou transformadora que concebe, que constrói, logo, que é estética e construtiva ou, em outras palavras: tectônica. A partir de tal condição relacional é possível afirmar, com Heidegger: “Parece que só é possível habitar o que se constrói.” (1954) ou, em outras palavras, só habitamos quando construímos, concreta e metaforicamente. No dizer do poeta Adoniran Barbosa (1951):

Se o senhor não está lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
Esse adifício arto
Era uma casa véia
Um palacete assobradado

Foi aqui seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca
Mais, um dia
Nós nem pode se alembrar
Veio os homi cas ferramenta
Que o dono mandô derrubá

Peguemo todas nossas coisa
E fumos pro meio da rua
Aprecia a demolição
Que tristeza que nóis sentia
Cada táuba que caía
Doía no coração

Mato Grosso quis gritá
Mas em cima eu falei:
Os homi tá cá razão
Nós arranja outro lugar

Só se conformemo quando o Joca falou:
"Deus dá o frio conforme o cobertor"
E hoje nóis pega as páia nas grama do jardim

E prá esquecê nóis cantemos assim:
Saudosa maloca, maloca querida,
Que dim donde nóis passemos dias feliz de nossas vida

- uma relação que se enraíza e pretende interferir em uma condição espacial particularizada e qualificada, isto é, em um lugar específico, axis mundi, a partir de onde o mundo e os deslocamentos se integram em um cosmos ou universo significativo;

- uma proposição projetual capaz de dilatar o tempo em duração, capaz morar ou demorar[7], facultando assim a permanência, condição mínima, indispensável à experiência de "longa duração" do devaneio e do imaginário do Habitar. Como sugeriu João Cabral de Melo Neto em "Habitar o tempo" (2008):

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,

7 - Em um discurso como paraninfo dos formandos em Arquitetura e Urbanismo na FAUUSP em 1964, o engenheiro, poeta e professor, Joaquim Cardozo, fez reflexões sobre a relação etimológica entre morar e mora, "medida de uma demora, de um espaço de tempo" (1997).

em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto.

- uma ação reflexiva que cultiva em si uma condição metá interessada em construir - literal e metaforicamente -, o que amplia o pragmatismo do construir a um amplo campo simbólico de representações que (re)apresentam crítica e poeticamente apreensões sobre a ação construtiva em toda a sua amplitude semântica, envolvendo também, portanto, a formatividade (Pareyson, 1993) em uma perspectiva tanto crítica quanto poética;

- uma condição relacional social que é tanto subjetiva quanto intersubjetiva pois envolve perspectivas políticas e éticas entre indivíduos distintos, entre alteridades entre “uns” e “outros” que, na condição urbana, podem estar mais ou menos inseridos ou mais ou menos excluídos da possibilidade de habitar, o que acrescenta uma permanente condição conflituosa em torno do Habitar;

Poderia o Habitar ser compreendido a partir de um afastamento e - no limite, de uma negação - da condição psicológica primeira de tornar-se consciente de habitar o próprio corpo?

Não seria toda experiência do Habitar metáfora ou desdobramento simbólico dessa experiência íntima, intuída na dupla relação consigo mesmo e com o mundo como alteridade?

A partir dessa matriz, toda experiência de habitar parece conjugar uma dimensão “dentro de si” e outra “fora de si”.

Assim estruturado o Habitar estende raízes vastas sobre o mundo de onde brota, por exemplo, a imaginação de habitar pequenos lugares supostamente inabitáveis, como conchas, cantos, caixas e gavetas. Manifestam-se aí os desejos e as possibilidades poéticas do penetrar, do adentrar, do aninhar-se e do permanecer em atividade onírica em um cosmos miniaturizado de intimidade protegida, como bem propôs Gaston Bachelard (1961).

Tal dimensão antropológica – comum ao homem em tempos e lugares distintos – embasa o amplo imaginário do Habitar e, consequentemente, funda todas as ações técnico-poéticas de

transformação da matéria ou natureza que podem vir a constituir, de fato, habitações e cidades em circunstâncias geográficas e históricas específicas.

O Habitar é um anseio existencial, enquanto a habitação – entendida em seu sentido propriamente arquitetônico – é, sempre, simultaneamente, presença e ausência, tanto uma potência consumada em uma forma sensível particular quanto uma lacuna, uma alienação frustrante de infinitas outras possibilidades ausentes. Em tais ausências reside o risco da "deslocalização", a contínua transitoriedade desenraizadora, a alienação do descanso e da experiência do devaneio:

Fry usa o termo "unsettlement" para significar o estado que se opõe ao "estar assentado" ou ao "assentamento" que tem caracterizado boa parte da história humana, especialmente com a sedentarização. "Unsettlement" enfatiza a ideia de movimento generalizado, perturbação, deslocamento. Optei por traduzi-lo como "deslocalização"8. (Fry, 2015 apud Escobar, 2016. Tradução do autor)

É necessário que um movimento interrompa outro, isto é, que o movimento de construir rompa o movimento de deslocar-se sem tréguas e conquiste assim o fundamento da permanência. Germinam aí novas eróticas e poéticas urbanas:

A natureza metabólica destrutiva das cidades também implica que os atuais imaginários dos seres humanos sobre a vida (urbana) também terão que mudar para abrir espaço a outras imaginações e formas de habitar e viver, distintas da cidade modernista. A imaginação de projeto e desenho urbano de Fry dá pistas importantes para "buscar modos futuros para habitar" (2015: 87). Re-imaginar a cidade dessa maneira terá que ser parte de qualquer visão para a transição e referencial de projeto. (Escobar, 2016, p.58. Tradução do autor)

Enfrentando a transitoriedade: Edilton

Há um mês, o carioca Edilton Teteo da Silva, 30 anos, realizou o primeiro de três sonhos: ter um emprego. Trabalha como técnico em eletrônica em uma loja na avenida Rio Branco, onde fica das 7h às 20h e ganha um salário mínimo. Lá ele diz que mora em Jacarepaguá. Na verdade, dorme na rua – o endereço atual é a marquise do prédio onde fica a sede da Confederação Nacional do Comércio (CNC), no centro. "É para evitar o preconceito. Se falar que durmo na rua, vão me olhar diferente", explica. Edilton, segundo grau quase completo, era casado, tinha casa em Duque de Caxias e uma moto. Trabalhava em um lava-jato. Perdeu mulher, casa, emprego e moto – nessa ordem. "Foi tudo de repente. Numa hora, eu tinha tudo. Na outra, nada." Seu segundo sonho é ter onde morar, algo ainda distante. O que lhe restou na vida cabe dentro de uma mochila: gel de cabelo, loção, pasta e escova de dentes, três camisas, uma calça, um par de sapatos, um par de meias e – com muito orgulho – a carteira de trabalho assinada e o jaleco azul que usa para trabalhar.[9]

8 - Que pode ser compreendido como sem-locus, sem lugar, deslocado, "deslugarizado".
9 - https://istoe.com.br/22244_NO+MUNDO+DA+RUA/

Excluída do aluguel: Edna

Era o meu sonho que realizei. Mas perdi o emprego, atrasei o aluguel e o Conselho Tutelar levou meus netos de 7 e 6 anos para um abrigo no Glicério", diz Edna, que tem dormido em um dos muitos prédios ocupados no Centro, junto com o marido e a filha. "É mais seguro". A preferência de Edna não é incomum entre os moradores de rua, diz Kaká, do Anjos da Noite. "Muitos preferem ficar na rua, porque em muitos albergues o morador de rua não pode entrar com as coisas dele, deixam na rua e o caminhão de lixo leva. Perdem o pouco que tem", diz o fundador da ONG, para quem é fácil entender a vulnerabilidade das famílias. "Qualquer casa vagabunda em São Paulo custa R$ 600. Se a pessoa ganha um salário mínimo, vai pagar como?", diz.[10]

Deformando as imagens do Habitar
Imaginários do Habitar

A contraposição de expectativas, conquistas e frustrações conduz ao reconhecimento de dois imaginários antagônicos e complementares (Durand, 2001) relativos ao habitar que são reconhecíveis em suas manifestações específicas nas grandes cidades brasileiras contemporâneas:

- sendo um "diurno", sociópeta[11] ou positivo, de ponderações razoáveis, progressos, conquistas e ganhos advindos da aceitação da ordem/cosmos que se apresenta em termos (formas simbólicas) descritivos como: a casa/house/maison, o abrigo, o apartamento, o condomínio, o domicílio, a residência, a habitação, a moradia, o alojamento. A ênfase se dá sobre o universal, sobre o tipo e sobre o que deveria ser comum a todos. Manifestam-se aqui, predominantemente o esquema simbólico postural e a verticalização ascendente, as clivagens heróicas ou diairéticas, mas também a simbologia digestiva e cíclica na medida em que são restauradoras da vigília e da força de trabalho;

- outro "noturno", sociófuga[12] ou negativo enraizado em desejos e anseios que ultrapassam as condições mínimas de uma existência e interpõem interações subjetivas, emotivas, ambições, frustrações, acanhamento, perdas e desejos de insubmissão e subversão da ordem/cosmos que se faz presente em outra nomenclatura "deformadora" como as denominações:

- afetivas (lar/home/foyer/chez soi);
- diminutivas e suas derivações (cantinho, casinha, casebre, barraquinho, lugarzinho, ninho);
- descendentes ou "deslizantes" (buraco, biboca, pouso, mocó, cafofo);

10 - https://istoe.com.br/22244_NO+MUNDO+DA+RUA/
11 - Termo utilizado por Gilbert Durand (2001, p.42) para caracterizar as motivações centrípetas ao simbolismo predominante em uma determinada sociedade.
12 - Termo utilizado por Gilbert Durand (2001, p.42) para caracterizar as motivações centrípetas ao simbolismo predominante em uma determinada sociedade.

- sarcásticas, depreciativas ou críticas (caixa, forno, ovo, baiuca, tapera, rancho, pardieiro);
- exageradas ou hipérboles (maloca, taba, barracão, mansão, palácio);
- de pars pro toto (teto, rede, cama, coberta, colchão).

A ênfase aqui se dá sobre o idiossincrático, sobre as particularidades, sobre o que é específico, distinto, singular. Manifestam-se aqui, predominantemente as estruturas sintéticas, que integram enfrentamento e ruptura às simbologias de descida digestiva e as erótico-cíclicas;

Entre tais extremos, posiciona-se toda uma infinidade de variações simbólicas híbridas, mescladas, mais ou menos próximas de cada uma destas posições radicais e em movimento cambiante contínuo, pois as imagens não são estáveis.

A partir desse delineamento preliminar, vale propor um questionamento:

Em que momento as experiências "diurnas" da arquitetura moderna no Brasil começaram a reconhecer a necessidade de desenvolver alternativas menos polarizadas para o imaginário da habitação de interesse social, incorporando aspectos "noturnos" aos projetos realizados por arquitetos?

Essa primeira questão pode levar a outras mais incisivas:

Poderia o projeto de arquitetura – desenvolvido por arquitetos, de fora para dentro, isto é, alicerçado quando muito em um procedimento metodológico fenomenológico ou etnográfico de quem se aproxima para converter problemas de outrem em projeto[13] – lidar com as questões e formulações construtivas e espaciais advindas de uma experiência "noturna" do Habitar para as escalas e as demandas dos indivíduos singulares que se agrupam sob o termo abstrato: "interesse social"?

Como a distinção proposta por Lévi-Strauss em seu Pensamento Selvagem (1962) entre bricolagem e projeto pode ser revisada, questionada, mesclada e reorganizada frente às experiências concretas de construir e habitar em edifícios ocupados no centro da cidade de São Paulo?

No âmbito tecnológico, como campo reflexivo-crítico sobre os *modi operandi*, que procedimentos projetuais experimentais, exploratórios, se delineiam na lida com ocupações na cidade de São Paulo hoje? Os arquitetos estão presentes ou estão ausentes em tais iniciativas? Com quais interações, experimentações e considerações metodológicas?

Como as ações construtivas realizadas em estruturas ociosas e abandonadas no centro de São Paulo têm ressignificado o Habitar e o pensar o âmbito das técnicas, ou seja, as tecnologias aí implicadas?

13 - E não o contrário, ainda que estejamos frente a variações do mesmo termo: probállō.

Lutando contra a deslocalização: Ricardo

O carioca Ricardo de Oliveira Reis, 26 anos, dorme no centro do Rio de Janeiro, ora acomodado em um canto de calçada entre a sarjeta e a porta lacrada de uma loja no Largo do São Francisco, ora sob marquises, ora em um depósito de carga na Central do Brasil, dorme abraçado a uma muda de roupa e a uma garrafa de cachaça, companheira contra o frio da noite. O que ganha durante o dia não é suficiente para sustentar os filhos, comer e ainda pagar as passagens de ônibus da ida e volta todo dia, então guarda sua carrocinha e dorme na rua de segunda a sexta. Tem uma casa, um barraco em Ponto Chic, bairro pobre, sem saneamento e sem calçamento, em Nova Iguaçu, mora com as seis irmãs – Rita, Valéria, Vilma, Fabiana, Micheli e Tatiana. “Vou pra lá no sábado, quando durmo numa cama quentinha. Tenho duas casas”, explica.[14]

Trabalhadores na rua: Maria Juraci

Estima-se que, de cada quatro moradores que passam a noite nas ruas e praças do Rio, um tem casa ou lugar onde dormir. Moram na periferia, em lugares como Santa Cruz e Paciência, ou em conjuntos habitacionais, como o Nova Sepetiba, na zona oeste, criado pelo governo do Estado para atender justamente o trabalhador que mora longe. Não adiantou. Como fica a quase duas horas do centro, moradores do Nova Sepetiba voltam a morar nas ruas. “São trabalhadores sem o direito de ir-e-vir por falta de dinheiro”, define Maria Juraci, diretora da Fundação Leão XIII, ligada ao Estado do Rio, que administra abrigos e albergues no Rio, insuficientes para atender a essa nova demanda.[15]

Desformando as imagens da Tecnologia
Vertentes

Considerando o campo imaginário apresentado, consequentemente, duas alternativas políticas antagônicas apresentam-se, grosso modo, à tecnologia na Europa ocidental, nos EUA, na América Latina e no Brasil:

- sob o signo de Póros, da abundância e dos recursos: a formulação, consolidação e difusão em todos os níveis da educação formal escolar de uma filosofia da técnica ou “ciência das forças produtivas” (Haudricourt, 1987) que reitera o imaginário oficial de progressos, avanços, ascensões, ganhos e conquistas fomentando uma cultura técnico-científica de investigações, projetos e obras socialmente responsáveis que contribuiriam para a construção de uma sociedade “justa” na qual a Arquitetura, o Urbanismo e o Design, seguiriam se empenhando em perpetuar a exploração do trabalho sob certas condições legais;

14 - https://istoe.com.br/22244_NO+MUNDO+DA+RUA/
15 - https://istoe.com.br/22244_NO+MUNDO+DA+RUA/

- sob o signo de Pênia, da penúria, da carência e da precariedade: a formulação, tentativa de consolidação e difusão - com pouca penetração na educação formal - de uma filosofia da técnica como "ciência humana" (Haudricourt, 1987) que questiona o imaginário positivo ao expor os fundamentos das "técnicas do corpo" em torno dos "atos tradicionais eficazes" (Mauss, 1950) e reconhecer, nas fantasias e surrealidades da imaginação material (Bachelard, 2001), potenciais poéticos para uma ressignificação e reorientação de investigações, projetos e obras que contribuíssem, do ponto de vista da Arquitetura, do Urbanismo e do Design, para a construção de uma sociedade mais complexa, contraditória e heterogênea capaz de cultivar as dimensões psicológicas e antropológicas de habitar no mundo contemporâneo e em cenários urbanos futuros;

A Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo, tradicionalmente, reconhece e estuda a condição tectônica do Habitar em seu sentido denotativo, mas muito raramente explora seus desdobramentos conotativos e o vasto horizonte das metáforas do Habitar, o que reitera o sentido negativo e redutor exposto e reduz sensivelmente a compreensão dos deslocamentos de sentido e extensões semânticas do Habitar primeiro a outros contextos derivados. Tampouco é explorada a inversão absoluta de posições quando a positividade da técnica (Póros) se esgota e reencontra sua condição negativa (Pênia) e vice-versa.

Cabe, portanto, relembrar aqui algumas experiências históricas significativas nesse contexto:

- A proposta de Asger Jorn por uma Bauhaus Imaginista (1953-1957) que abandonasse:

> toda tentativa de ação pedagógica para nos orientarmos em direção à atividade experimental (e não se trata apenas de uma experimentação "artesanal", mas fundamentalmente tecnológica logo, também industrial). A opressão contra o ato ocasional e o pensamento incoerente, imposto como virtude pela indústria, assim como pela ciência, é a causa mesma da inércia que engloba de mais a mais a cultura. (Jorn, 2001. Tradução do autor);

- O projeto da Nova Babilônia levado a cabo por Constant Nieuwenhuys, com especial dedicação entre 1956 e 1974, por meio de uma série de escritos, desenhos, maquetes, colagens, imagens e objetos que constituíam uma proposta urbanística em escala global com a intenção de oferecer ao Homo Ludens:

> as condições mínimas para um comportamento que permaneça o mais livre possível. Qualquer restrição da liberdade de movimento, qualquer limitação em relação à criação de humor e atmosfera, será evitada. Tudo tem que permanecer possível, tudo poderá acontecer, o ambiente tem que ser criado pela atividade da vida, e não o contrário. (Constant, 1999. Tradução do autor);

- A proeminência do Habitar sobre a habitação e o habitat na proposição crítica de um Urbanismo Unitário delineado pela Internacional Situacionista a partir de 1957.

Tal protagonismo é expresso por Raoul Vaneigem em seus “Comentários contra o urbanismo” como:

> Habitar é o “Beba Coca-Cola” do Urbanismo. A necessidade de beber é substituída pela de beber Coca-cola. Habitar, é estar em casa em todo lugar, Viver é estar em toda parte em casa, diz Kiesler[16] (...) Nós somos habitados, este deve ser o ponto de partida (...) Por trás da pretensão tecnológica está uma verdade revelada, como tal, indiscutível: devemos “habitar”. Sobre a natureza dessa verdade, o mendigo sabe exatamente o que esperar. Sem dúvida, melhor do que ninguém, distingue, entre as latas de lixo onde ele é obrigado a viver uma proibição de viver, e que construir a própria vida e construir a própria morada não se distinguem no único plano de verdade, que é a prática. (1961. Tradução do autor);

- A proposição do Monumento Contínuo pelo grupo italiano Superstudio, expresso por Cristiano Toraldo i Francia[17], um dos membros fundadores, como:

> um amplo argumento sobre as possibilidades da arquitetura como meio de crítica. Começando a usar a demonstração por absurdo sistematicamente, produzimos um modelo de urbanização total chamado Monumento Contínuo (MC) (1969-1970). Este projeto, através das imagens de uma utopia negativa (crítica), levou ao extremo a concepção clássica da relação entre natureza e arquitetura, cidade e país. A figura retórica da demonstração do absurdo revelou, através das fotomontagens, a imagem pública de uma nova relação, não mais de oposição, mas de hibridização e aliança. [...] O MC não é a simulação de uma situação futura, mas funciona como um paradoxo mental, um projeto crítico não edificável e, portanto, “negativo”. Por outro lado, durante esses mesmos anos, percebemos que a sociedade não podia mais ser identificada com o modelo racional-mecânico da fábrica de produção total, do capitalismo primitivo, mas que estávamos a caminho de outro modelo, o supermercado, um lugar de consumo, um contêiner anônimo, sem rosto, no qual as mercadorias eram exibidas e movidas sem exigir Arquitetura para serem representadas. (Tradução do autor)

- A obra de Gordon Matta-Clark, como um todo, mas especialmente a intervenção “Conical Intersect” realizada para a Bienal de Paris em 1975, que promoveu uma série de cortes em empenas e pisos como espaço aberto pela interação geométrica com um cone “imaginário” nos dois antigos edifícios adjacentes ao Centro Georges Pompidou (então em obras) como provocação à imaginação espacial da permeabilidade e potencial formal dos interiores dos edifícios, mas também como convite ao debate político a respeito da gentrificação de trechos da cidade e das possibilidades de “anarquiteturas”;

Para muitos, hoje, na cidade de São Paulo hoje, as condições concretas do Habitar colocam-se bastante aquém do existenzminimum, considerando os múltiplos indicadores da condição de pobreza (MPI)[18] que vão além das condições de moradia e contemplam também aspectos de nutrição, taxas de mortalidade infantil, níveis de escolaridade e índices de evasão escolar. A

16 - Friedrick Kiesler, autor do projeto “Endless House” 1950.
17 - https://www.cristianotoraldodifrancia.it/continuous-monument/
18 - http://hdr.undp.org/en/2018-MPI

precariedade das condições de vida na periferia e no centro da cidade de São Paulo recuaram aquém das condições do início da revolução industrial e chegam à desumanização completa, alijando qualquer discussão qualitativa entre a casa e o lar para um campo abstrato de retórica. Essa condição desumana que caracteriza o "homeless" ou o "sem-teto" não é exclusividade dessa população urbana excluída e marginalizada pois compreende também outras populações em trânsito entre cidades: os andarilhos, os refugiados e os migrantes.

Nessa condição de desumanização, para além do limite da inviabilidade do Habitar, reside ainda uma latência poética de enraizamento, permanência e transformação de realidades concretas e intersubjetivas?

Como visto, o anseio e a potência de Habitar não são estados emocionais eventuais, mais ou menos raros, pois são a própria existência humana, parafraseando William Blake (apud Bachelard, 2001, p.1). Sendo assim, ainda que em meio ao inóspito, ao hostil, ao inabitável, abaixo mesmo da linha do mínimo vital, antes que a morte se imponha por meio da apatia e da resignação, o Habitar pode sobreviver como desejo, anseio, esperança de uma transformação radical que reconstrua a dignidade e a liberdade indispensáveis à vida humana.

Qualquer abertura ou movimento que indique uma possibilidade poética de transformação e reorganização do cosmos a partir da interação entre ações construtivas e a "imaginação material" pode promover uma ressignificação da capacidade de construir para habitar na cidade.

A partir daí ressignifica-se o Construir e, consequentemente, a Técnica. Ressignifica-se também a Tecnologia, pois toda ação técnica é necessariamente reflexiva e pode promove uma instância teórica sobre a prática que só vem a enriquecê-la.

A ruptura com qualquer condição subumana letárgica demanda um movimento vital de resistência, de confrontação, de enfrentamento por meio de ações transformadoras da materialidade do mundo, o que requer aprender a fazer, reinventar e/ou adquirir saberes sobre fazeres vários, construir, planejar, transformar, reconhecer-se capaz – individual e coletivamente – de empreender passagens poéticas na condição cerceadora e letal do "não-ser" em direção à preservação e qualificação do "ser" humano essencial.

Tal trajeto antropológico tem intensidade e profundidade suficiente para refundar no indivíduo e/ou em um grupo a compreensão do Habitar e a condição essencial da Arquitetura como arte e cultura construtiva-plástico-espacial.

Alimentando esperanças: Joanir

Camisa do Flamengo, no Rio desde os 18 anos, Joanir Braga Medeiros, paulista de Aparecida, hoje com 28, é casado e tem três filhos – de três mulheres diferentes. O mais novo, Jonathan, de um ano e um mês, dorme com ele e a companheira Patrícia, no Largo da Carioca, dentro de

uma carroça de madeira de três metros quadrados – a mesma usada por ele para recolher papelão e fazer carretos. Há alguns dias o filho não resistiu às baixas temperaturas da madrugada e foi internado com pneumonia. “Me sinto culpado”, diz. Com o que ganha mal consegue comprar comida e fralda para a criança. Sobra muito pouco para voltar para casa, por isso dormem os três na rua até sexta-feira. No sábado, vai para Cabuçu, onde vive sua irmã. Joanir já teve carteira assinada – como faxineiro de um supermercado e segurança em uma loja de sapatos. “Meu sonho? Tirar meu filho da rua”, diz, sem pensar, o homem que foi abandonado quando tinha um ano e passou a infância em colégios internos.[19]

Aprendendo a conviver: Gerivaldo

Sou de Goiás e fui criado em São Paulo. Já morei no Amazonas também, onde sempre trabalhei com agricultura. Mas as coisas mudaram, ficaram difíceis com a industrialização do campo e, em 2014, voltei pra cá pra dar estudo para os meus dois adolescentes, Leandro e Leonardo. Aqui comecei a trabalhar na construção civil e hoje carrego contêiner para os chineses na [rua] 25 de março. Eu considerava a ocupação como parte da minha família. Até comentei com um pessoal que nunca tinha visto um negócio desses. Gente de raça diferente, de lugar diferente, convivendo e se respeitando.Eu morei em condomínio de classe média em Goiânia e nunca vi isso. Tinha africano, nordestino, gaúcho, paulista, mineiro, boliviano vivendo junto, sempre se ajudando, muito diferente dessa história de facção criminosa que o [ex-prefeito João] Doria andou falando. Inclusive, numa pesquisa recente feita pela prefeitura, o perfil da ocupação foi muito elogiado. Gente que, apesar da baixa renda, consegue fazer alguma coisa, se sustentar. Cheguei em São Paulo pela primeira vez ainda na adolescência e fui morar na favela do Gato. Já passei por duas tragédias parecidas lá, a primeira numa enchente onde perdemos tudo e conseguimos aos poucos recuperar. Dois anos depois, a favela pegou fogo, com um acidente de uma geladeira que pegou fogo no motor. Nessa última, eu já era veterano. Nosso choque maior até agora não é pela perda material, mas pelas pessoas que estão embaixo do concreto, que morreram. Só de amigo meu, mais próximos, são oito e, conhecidos, de bom dia, boa tarde, deve ter umas 40 pessoas desparecidas.[20]

Reconhecendo experimentações iconográficas
Constelações

Caberia então empreender a construção de vastas constelações de imagens “em torno de imagens de gestos, de esquemas transitivos e igualmente em torno de pontos de condensação simbólica, objetos privilegiados onde se vêm cristalizar os símbolos” (Durand, 2001, p.45) sobre a questão do Habitar contemporâneo.

19 - https://istoe.com.br/22244_NO+MUNDO+DA+RUA/
20 - https://catracalivre.com.br/cidadania/11-relatos-de-quem-viveu-o-desabamento-do-edificio-wilton-paes/

Valeria, de início, reconhecer as constelações de imagens do Habitar e do construir a partir da revolução industrial. Para então organizar os conjuntos de imagens de objetos, arquiteturas e espaços urbanos do *existenzminimum* e as imagens polarizadas no sentido oposto de uma crítica como *existenzmaximum*.

Como estas imagens teriam se alterado a partir do advento do digital e das condições contemporâneas de populações de migrantes, desempregados e sem-teto?

Em que medida as ocupações de estruturas arquitetônicas no centro de São Paulo não reinventam e enriquecem tais constelações apresentando alternativas originais que "reanimam" edifícios em processo de decomposição pelo tempo?

A relação histórica entre habitações sociais ou de interesse social e a cidade - em sua condição espacial heterogênea, desigual e contrastante, entre bairros centrais e regiões periféricas - produziu em São Paulo um fenômeno que hoje conjuga:

- a distribuição dos domicílios com menor renda per capita nas subprefeituras mais distantes do centro[21] enquanto nos bairros mais centrais[22] concentram-se os melhores espaços culturais e equipamentos culturais públicos, as maiores taxas de emprego formal, a maior parte dos leitos hospitalares, os melhores índices de expectativa de vida[23] e os melhores IDH[24];

- a omissão do Estado em implementar políticas habitacionais capazes de enfrentar a demanda por moradia que, quando tem condições financeiras, se direciona então ao mercado imobiliário que, por sua vez, define livremente preços de aluguéis e venda de imóveis em condições inacessíveis para uma parcela considerável da população;

- A projeção de cerca de "3,26 milhões de pessoas, de um total de 11,87 milhões, vivendo em locais precários, como favelas e loteamentos irregulares, em 2020 segundo estudo do Centro de Estudos da Metrópole (CEM) feito em conjunto com a Secretaria da Habitação de São Paulo"[25], ou seja, praticamente ⅓ da população;

21 - http://www9.prefeitura.sp.gov.br/simdh/2004/renda.html
22 - Um tema de interesse central para a compreensão desse fenômeno urbano no Brasil é objeto de estudo do pós-doutorado na TU-Delft, de Maria Fernanda Derntl, docente da FAU-UNB, divulgado em síntese no artigo "Além do Plano: A construção das cidades-satélites e a dinâmica centro-periferia em Brasília", originalmente apresentado no XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo – SHCU/IAU USP, 2016 e depois publicado no Arquitextos, Vitruvius: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.221/7150
23 - https://www.cidadessustentaveis.org.br/arquivos/mapa_desigualdade_2018_apresentacao.pdf
24 - http://ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/livros/170828_livro_territorios_numeros_insumos_politicas_publicas_2_cap06.pdf
25 - https://www.valor.com.br/brasil/5498631/quase-30-da-populacao-paulistana-vive-em-locais-precarios

- a existência de mais de 1.200 imóveis ociosos na cidade26 que poderiam, mediante a aplicação efetiva do instrumento legal de IPTU progressivo e desapropriação, passar pelas devidas adequações, e virem a ser habitáveis. Vários desses imóveis são edifícios com estruturas independentes de concreto, com plantas livres e, eventualmente, fachadas livres, que oferecem inúmeras possibilidades de arranjo e ocupação do espaço interno;

- a referência de que em 4 anos, em cenários político-econômicos e sociais como os que se delinearam nas eleições de 2018, a população sobrevivendo nas ruas da cidade pode duplicar chegando a números entre 50 e 60 mil pessoas em 2022[27].

Hoje existem mais de 200 ocupações na cidade de São Paulo onde vivem mais de 45 mil famílias, conforme dados do Grupo de Mediação de Conflito, da Secretaria Municipal da Habitação[28]. Um quarto dessas ocupações está no centro de São Paulo.

Tais ações de ocupação erótico-poéticas transformaram estruturas arquitetônicas ociosas que se contrapunham ostensivamente à necessidade de habitar - como espaços de ausência, de abandono, de alienação, desertificação, silêncio, medo, sombra, dentre outras inúmeras variações simbólicas das dinâmicas de queda (Durand, 2001) - em lugares habitados - em "penetráveis" como diria Hélio Oiticica - reanimados em sua condição arquitetônica fundamental propiciadora da instauração de novos ciclos de vida.

Este ensaio apenas reaproximou-se criticamente de uma certa fenomenologia do Habitar desenvolvida desde a "imaginação material" bachelardiana para então repensar a alienação do Habitar do âmbito da habitação e as lacunas iconográficas que podem enriquecer as abordagens do tema que se valham de teorias do imaginário.

O tema é complexo, multifacetado e demanda estudos muito mais aprofundados do que esta abordagem indicial e provocativa. Inúmeros esforços têm sido feitos por pesquisadores das áreas de Arquitetura e Urbanismo, Sociologia, Antropologia, Filosofia, Psicologia, História e Geografia, com o intuito de construir conhecimento científico sobre as ocupações recentes no centro de São Paulo e suas interações com fenômenos vários, da cultura à política, da subjetividade à ética, da técnica à economia. Contudo, além dos textos, a produção e a divulgação de imagens fotográficas têm contribuído muito para o aprofundamento da compreensão do tema no Brasil e no exterior.

---

26 - https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/cidade-de-sp-tem-deficit-de-358-mil-moradias-e-1385-imoveis-ociosos.ghtml

27 - "Na capital paulista, (em meados de 2017) havia entre 20 mil a 25 mil moradores de rua e 3% são crianças (600 a 750) http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2017/07/cresce-o-numero-de-moradores-de-rua-em-sao-paulo-e-no-rio-de-janeiro.html". Enquanto a população de São Paulo cresce, em média, 0,7% ao ano, o número de moradores de rua aumenta 4,1%." Segundo dados da FIPE e da Prefeitura de São Paulo, em 2015 o Censo da População em situação de rua da cidade era de 15.905 pessoas. Logo, a variação desta população em dois anos foi no mínimo de 25,7% e no máximo de 57%. O que permite questionar o percentual de crescimento anual desta população (estimado em 4,1%) e problematizá-lo com os números apresentados como uma projeção para 2022.

28 - https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/cidade-de-sao-paulo-tem-206-ocupacoes-onde-moram-45-mil-familias.ghtml

Dentre várias iniciativas fotográficas significativas produzidas nos últimos anos - como a produção do fotógrafo Anderson Barbosa[29] - para concluir, cabe aqui apresentar algumas imagens fotográficas produzidas pelo coletivo Gringo, formado pelos fotógrafos Gui Christ e Gabi di Bella, no ensaio "Marrocos"[30] que recebeu o Prêmio DOC Fotolivro em março de 2017 e que com a natureza própria das imagens vêm colocar em movimento as considerações aqui expostas e estimular futuros desdobramentos dessas reflexões.

Agradecimentos

Ao fotógrafo Gui Christ que gentilmente cedeu imagens do ensaio "Marrocos" para a projeção na apresentação desse artigo no ICHT2019.

Referências

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de L'Espace*. Paris: Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, 215 pp. Première édition, 1957. Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine.

_____. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *The Eiffel Tower and other mythologies*. Berkeley: University of California Press, 1979.

BESSE, Jean-Marc. *Habiter, un monde à mon image*. Paris: Flammarion, 2013.

CARDOZO, Joaquim. Sobre os problemas do ser e do estruturalismo arquitetônico. *Revista Caramelo*. São Paulo: FAUUSP, 1997.

CASABÁN, Consuelo Císcar. En Construcción. In: FLÓREZ, Fernando Castro Flórez. *Construir, Habitar, Pensar - Perspectivas del arte y la arquitectura contemporánea*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2008.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CONSTANT. *The Decomposition of the Artist: Five Texts by Constant*. NY: The Drawing Center, 1999.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENGELS, Friedrich. *La question du Logement*. Paris: Les Éditions sociales, 1969.

ESCOBAR, Arturo. *Autonomía y diseño : La realización de lo comunal***.** Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.

FOLZ, Rosana Rita. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo: Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 95-112, dez. 2005. http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1465

FRY, Tony. *City futures in the age of a changing climate*. Londres: Routledge, 2015.

GAFFIOT, Félix Gaffiot. *Dictionnaire latin français*. Paris: Hachette, 1934.

HAUDRICOURT, André-Georges. La technologie, science humaine. In: *La technologie science humaine. Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris: MSH, 1987, extraído de La Pensée, n°115, 1964, pp. 28-35

29 - https://apublica.org/2018/05/17-anos-fotografando-ocupacoes-em-sao-paulo/
30 - http://docfoto.com.br/site/serie/marrocos/

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback a partir de [Bauen, Wohnen, Denken] (1951) conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmastad", publicada em Vortäge und Aufsätze, G. Neske, Pfullingen, 1954. Disponível em:<http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>. Acesso: 30 jan. 2016.

JORN, Asger. *Pour la Forme – Ébauche d'une méthodologie des arts*. Paris : Editions Allia, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. Journal de psychologie, 32, 3-4; 271-293, 1935 reeditado em *Sociologie et anthropologie*: 365-386. Paris: PUF, 1950.

MELO NETO, João Cabral de. *A Educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, Editora Objetiva, 2008

PAREYSON, Luigi. *Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PROUDHON, Pierre-Joseph. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris: Garnier frères, 1865.

VANEIGEM, Raoul. Commentaires contre l'urbanisme. In: *Internationale situationniste* - Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste. Numéro 6. Août 1961. Paris: 1961.

WRIGLEY AND SCHOFIELD. *The Population History of England, 1541–1871*. A reconstruction. Harvard University Press, 1981, Table 7.8, pgs. 208-9.

Iconographies urbaines: metaphores, paradigmes, typologies

Préalables épistémologiques d'une esthétique des images

Jean-Jacques Wunenburger, CRI2i/Centre Gaston Bachelard, France
jean-jacques.wunenburger@wanadoo.fr

Mots clefs:

Mobilité des images: continuités, ruptures et expérimentations

ABSTRACT

Cette thématique suggère l'exploration de la nature dynamique, changeante, et véritablement symbolique des images du construire et de l'habiter, images manifestes en divers milieux de la ville contemporaine, avec une attention particulière portée aux expérimentations audiovisuelles et aux images cinématographiques. Cette approche prétend interroger la nature mobile des images, ses continuités, survivances, ou préservations de caractéristiques particulières de la polis, ainsi que la survenue de ses ruptures, discontinuités et fragmentations, et ce faisant admettre qu'il existe un champ d'expérimentations qui met justement en tensions les interactions et dissociations entre ces dynamiques, et pousse à l'avènement de nouvelles interprétations, et de nouvelles poétiques relatives au fait de construire et d'habiter la terre. Comment définir l'imagologie (sciences et pratiques des images) dans le champ de l'urbanisme? On peut

partir d'une image métaphorique récurrente de la ville, la métaphore vitaliste du corps, et donc de la ville-corps. Elle a donné lieu dans l'histoire à une métaphorisation primaire récurrente, de type organiciste, puis à une version secondaire, marquée par l'image du corps-machine, lorsque l'organisme vivant a été tenu pour équivalent de l'artefact de la machine. Ces images métaphores peuvent être utilisées soit en régime antinomique, soit en régime syncrétique. Ces images, dans le champ de l'urbanisme, sont fabriquées et interprétées de nos jours à partir de deux mythologies (themata, idéologies) de la ville: l'une naturaliste (en grec, phyturgique) et l'autre artificialiste (démiurgique). Chacun de ces paradigmes cognitifs et interprétatifs informe, oriente, le regard urbanistique et influence la production et l'usage des images. On pourrait enfin intégrer un indicateur de lecture des images permettant de les classer selon leur profondeur esthétique et leur richesse symbolique. Dans chaque représentation narrative et iconique se mêlent en proportion variable différentes stratifications sémantiques de leur contenu (imagerie, imaginaire, imaginal).Cette complexité de l'image, source d'ambivalence et d'hybridation, permettrait d'accéder à un métadiscours sur les images urbaines et de comprendre en quels sens elles participent à une "image de la ville" (K.Lynch) et sont créatrices, novatrices, et inspirent un nouveau design esthétique.

Introduction

Quels sont les présupposés, prérequis, préalables des représentations de la ville? Si une image n'est jamais simple reproduction, réplication similaire, elle implique une construction (cadrage, angle, lumière, etc.) et une interprétation-narration, au moins implicite, du photographe/vidéaste, même s'il opère par instantanés. Cette artialisation herméneutique s'applique aux images de la ville actuelle mais guide aussi les images, maquettes, simulations du design de la ville future, idéale, souhaitable durable, etc. Bref la prospective est une opération de visualisation (en 2 ou 3D) d'une idée, d'un projet, d'un modèle. Comment décrire ces topiques, hypotyposes (visualisation d'un contenu cognitif abstrait), qui se montrent dans l'image d'un objet visible? Car toute image est, comme l'a soutenu Gaston Bachelard, une interface entre un donné extérieur qui s'imprime sur un suppor et une intentionnalité subjective (phénoménologie) qui se projette en elle et se l'approprie (plan de sémantisation par le langage).

Le corps urbain: une metaphore exemplaire

Toute image a deux dimensions, dénotative et connotative: par cette dernière elle ouvre sur une métaphorique qui enrichit le signifiant de signifiés nouveaux. Une de plus anciennes métaphores de la ville est le corps vivant, la ville apparaissant comme un double du corps, un corps extériorisé, éloigné, étendu en grandes dimensions, doublant le premier. Par là, la ville se métaphorise comme un organisme vivant doté de son anatomie, sa physiologie, son équilibre et même sa pathologie, bref sa complexité.

On peut faire remonter cette interprétation organiciste de la ville déjà à Platon qui dans “La République” (programme de fondation d’une ville et de ses habitants) soutient une analogie entre la tripartition de l’être humain (anthropos) en noûs (intelligence), thumos (passions) et épithumai (besoins et désirs) et la tripartition de la cité: gouvernement (basileus), sécurité (phylax) et classe des producteurs (ateliers, artisans et commerces), fonctionnalités qui déterminent l’agencement géographique et géométrique de la ville. Dans le texte du “Timée”, il insère à son tour le projet politique dans une cosmogenèse et une cosmologie qui obéissent à la même logique symbolique: principe hégémonique directeur, Ame du monde, êtres vivants et inertes.

Dans la perspective platonicienne, qui a servi de référence au moins implicite à la vision du monde occidentale jusqu’à la Renaissance, nous avons donc trois corps: l’individu incorporé, le corps “milieu” de la ville, le corps englobant du cosmos1. Cette analogie permet d’exploiter pour la ville les diverses symboliques du corps2 et même la variété culturelle des représentations anatomo-physiologiques (place du cœur, du cerveau, des viscères et du biotope)3. La biologie organiciste offre un programme d’intelligence de l’urbain puisque la ville peut être abordée aussi à travers les relations centre –périphérie (peau), ses organes de commande, ses réseaux de circulation et ses flux (système circulatoire, méridiens), son système respiratoire, ses aliments et déchets, et même sa sexuation (phallique dans le cas des tours), etc.

La métaphorisation organiciste a été largement développée par une littérature d’histoire urbanistique. A titre d’exemplification, on peut citer l’analyse de Michel Marmin: “Évoquant Paris un petit poète romantique français oublié disait “comme une jeune femme unie à son amant/ de ses bras arrondis l’enlace constamment/ la Seine côtoyait les deux bords de cette île”. A la différence de la ville marchande, de la ville totalitaire ou de l’anti-ville, de la ville-robot des utopistes, la ville organique évoque irrésistiblement en effet le corps humain et les grands sculpteurs ne s’y sont pas trompés qui, tel Mayol, n’ont jamais pu la figurer autrement que sous les formes d’une belle femme. Alors que la ville marchande sépare et cloisonne impitoyablement les fonctions, la ville organique les associe “biologiquement” sans toutefois les confondre: ainsi se trouvent réunies les conditions d’une vie communautaire véritable. Dans “L’homme et les villes” Michel Ragon cite les thermes romains: “Les termes de Caracalla pouvaient recevoir 1600 baigneurs, ceux de Dioclétien 3000. On ne se baignait pas seulement dans les thermes, on y bavardait, on y faisait du sport, on y écoutait même des conférences et les poètes venaient y déclamer leurs œuvres. Les thermes constituaient une sorte de palais collectif et de centre culturel. Un musée et une bibliothèque s’y trouvaient en effet toujours intégrés.

Autre exemple, plus significatif encore, celui des quartiers de Venise. “En obligeant les 480

1 - Sur Platon, voir notre étude “Platon, ancêtre du totalitarisme? Quelques interprétations contemporaines” in Images de Platon, lecture de ses oeuvres (sous la dir. de M.Neschke), Ed.Peeters, Louvain, 1997, p 435 à 450. Cette harmonisation entre corps, ville et cosmos se retrouve dans les modes de pensée d’Asie (Chine, Japon) et resurgit dans la “mésologie” d’Augustin Berque, voir “Histoire de l’habitat idéal, de l’orient à l’occident”, Le Félin, 2016.

2 - Voir A. de Souzenelle, Symbolique du corps humain, Albin Michel, réed.2016.

3 - On sait que la médecine chinoise n’accorde pas la même fonction primordiale au cerveau que la biomédecine neuronale occidentale et donc aux réseaux d’intelligence neuronale pour rendre compte de l’équilibre du corps, ce qui ouvrirait la porte à d’autres analogies avec la ville cybernétique.

membre du conseil à résider dans leur paroisse, écrit Michel Ragon, les Doges empêchèrent la concentration des résidences aristocratiques dans un seul quartier. De même que chaque paroisse a son palais, chaque paroisse son campo, en général avec fontaine, son église, son école. Et les 177 canaux servent autant à délimiter les quartiers qu'à assurer les communications.

La ville organique, contrairement à la ville de totalitaire, demeure enracinée dans la nature, qu'elle sculpte et transcende tout en l'épousant. Sur la colline de Pergame, les architectes de l'Antiquité ont édifié une ville qui en exploite harmonieusement toutes les dénivellations. En France, la petite ville de Cordes reste un modèle d'adaptation architecturale à un site géographique tourmenté. Il n'est jusqu'au tracé pourtant géométrique et artificiel de la ville fondée en 1240 par Saint-Louis à Aigues-Mortes qui ne respecte les données géographiques et même, en l'occurrence, climatiques du site. "Dans cette plaine aride, explique P. Lelièvre, dans "La vie des cités", il eût été tentant de faire un lotissement parfaitement quadrillé. Tout au contraire, les îlots sont de formes et de proportions variables, et si les rues sont faites de segments rectilignes, ceux-ci ne sont pas dans le prolongement exact les uns des autres. Chaque carrefour est marqué par un décrochement. Pourquoi? C'est que, dans cette région, les vents sont parfois violents; une trop longue percée est facilement prise d'enfilade; au contraire, des décrochements, des goulets ménagés de place en place brisent les courants d'air".

Enfin la ville organique intègre la nature dans sa constitution même. Les villes médiévales était remplies d'enclos, de jardins, de vergers et de vignes et les villes classiques, quelques siècles plus tard, feront la plus belle part aux fontaines et aux promenades boisées"4.

Dans un autre registre on retrouve une telle approche historique chez O Spengler: "Avec ses toits muets semblables à des collines, avec ses fumées vespérales, ses fontaines, ses enclos, son bétail, le village est complètement perdu, alité, dans le paysage. Le paysage confirme la campagne et en rehausse l'image qui ne sera défiée que par la ville tardive. La silhouette de la ville contredit les lignes de la nature. Elle nie toute nature. Elle veut s'en distinguer, la dépasser. D'abord, les frontons aigus, coupoles baroques, faîtes, cimes n'ont aucune parenté dans la nature et ils n'en veulent point; enfin, la ville mondiale, géante, la ville conçue comme monde sans autre monde à ses côtés, commence l'œuvre destructrice de l'image rurale. Jadis, la ville s'est sacrifiée à cette image, aujourd'hui elle veut se l'approprier. Elle transforme alors les chemins extérieurs en rue, les forêts et les prés en parcs, les montagnes en points de vue, tandis qu'à l'intérieur elle crée une nature artificielle; fontaines remplaçant les sources, parterres, bassins, et haies taillées au lieu des prairies, des étangs et des buissons. Dans un village, le toit de chaume a encore la forme de colline, la rue ressemble à un fossé. Mais en ville, des défilés de rues empierrées, longues, surélevées, remplies de poussières multicolores et de bruits étranges, s'ouvrent et abritent des hommes qu'aucun organisme naturel n'avait jamais pressentis"

> Maintenant les villes plus vieilles dont le noyau gothique composé d'une cathédrale, d'un hôtel de ville et de maisons à pignons sur rue, a développé, à l'époque baroque, une ceinture plus claire et plus spirituelle de maisons patriciennes, de palais et d'églises à por-

4 - Michel Marmin, "De la ville organique à la vile marchande" in revue Eléments, N°24-25, 1977-1978, p 26 sq

> tiques entourant les tours et les portes; ces villes commencent à déborder de tous côtés en masses informes de maisons locatives et autres bâtisses opportunes qui avancent leurs tentacules sur la campagne déserte et par des reconstructions et démolitions, détruisent la vénérable physionomie du bon vieux temps. Quiconque observe du haut d'une tour cette mer d'habitations, histoire pétrifiée d'un organisme, sait exactement où finit la croissance organique et où commence l'entassement anorganique, donc illimité, dépassant tous les horizons.[5]

Depuis l'avènement de la rationalité moderne, au 17ème siècle, le corps vivant a été tenu pour équivalent d'un corps-machine. Le mécanisme équivaut pour sa représentation mimétique et rationnelle à sa réalité organique première. Significativement, Descartes, qui a jeté les bases de cette épistémologie réductionniste, a critiqué les villes de l'histoire médiévale au profit du développement de villes nouvelles, des villes géométriques crées de toutes pièces comme des "machines à habiter". A ses yeux, l'espace des cités médiévales traduit encore la marque du hasard de leurs constructions puisqu'en considérant leurs édifices chacun à part:

> «on y trouve souvent autant et plus d'art qu'en ceux des autres: toutefois à voir comme ils sont arrangés ici un grand, ici un petit, et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on dirait que c'est plutôt la fortune que la volonté de quelques hommes usant de raison qui les a ainsi disposées».[6]

Et tout au long des XVII et XVIIIème siècles on voit les villes anciennes raser leurs fortifications, percer leurs anciens quartiers et soumettre ainsi leur géographie aux modèles de leurs géomètres. Dans quelle mesure cette matrice symbolique de la ville organique peut-elle être détournée vers le corps artificiel, la machine, l'automate? A quelles conditions le corps artificiel peut-il activer l'imaginaire métaphorique du corps organique7?

Les conditions de possibilité de cette re-sémantisation organiciste de la ville artificielle, utopique, technologique, cybernétique, vont en fait dépendre des paradigmes herméneutiques qui sous tendent la métaphore. La clé ne se trouve pas tant dans l'image elle-même que dans l'interprétation qui peut en être faite. Or de nos jours cette métaphore est conjuguée selon deux paradigmes (themata) dominants: l'un vitaliste, ou "phyturgique", l'autre artificialiste, ou "démiurgique"[8]

1- Deux paradigmes de representation de l'urbain

Un régime culturel d'images est toujours soumis à un mythe dominant, à des "thémata", des

5 - O. Spengler, Le déclin de l'occident, cité in F. Choay, L'urbanisme, utopies et réalités, une anthologie, Seuil, 1965, p 424, 426
6 - R. Descartes, Discours de la Méthode, Deuxième partie.
7 - Voir L. Mumford, La cité à travers l'histoire, réed. Agonie, 2011.
8 - Ces termes du grec ancien sont utilisés par Platon pour définir ce qui relève soit de ce qui pousse (physis) spontanément dans la nature ("phyturgique"), soit ce qui a besoin d'un geste de fabrication "démiurgique", pour exister.

scénarios décrypteurs préférentiels[9]. Notre époque est confrontée à deux grands paradigmes descriptifs et normatifs, antithétiques, qui peuvent s'exclure en se radicalisant jusqu'à privilégier un seul pôle ou se mêler par hybridation en une figure mixte. L'un s'inscrit dans le mythe prométhéen du perfectionnement de la nature par l'invention technique, qui doit permettre d'accroitre la puissance de l'homme sur la nature et participer à son propre progrès. L'autre, appréhendant l'intervention de l'homme comme une violation dangereuse d'un ordre naturel, comme une transgression (hybris) de la mesure, souhaite maintenir ou restaurer l'ordre naturel des choses qui contient un équilibre rompu par l'homme10. Le premier inspire toutes les attentes et projets d'augmentation de l'humain (empowerment) et de remplacement du vivant par la machine et le robot, dans le transhumanisme; le second se retrouve dans la critique de l'humanisme anthropocentré qui aurait permis d'exploiter et d'instrumentaliser les autres êtres vivants, qui doit précéder une restauration (écologique) de toutes les formes de la nature dans leur autonomie harmonieuse, qui a été menacée ou détruite par l'homme (anti-spécisme et animalisme).

- Le paradigme technophile valorise l'artificialisation démiurgique dont la ville est le premier exemple culturel. Depuis la Renaissance, s'imposent des programmes d'aménagement d'espaces urbains, soumis à une rationalité géométrique, qui donnent lieu à toutes sortes d'utopies urbaines. Renouant avec l'inspiration des premiers architectes grecs comme Hippodamos de Milet, ou les projets des villes coloniales de l'empire romain, Alberti ou Léonard de Vinci consacrent de nombreux travaux à la réorganisation urbaine, à l'ordonnancement rationnel et hygiénique de l'habitat11. Le rêve technocratique prépare un arsenal de réponses pratiques, de solutions techniques, en rupture radicale avec l'organisation des villes moyenâgeuses, qui cumulent l'intimité et le désordre d'une histoire fragmentée. Les nouvelles normes d'urbanisme s'opposent à la technique architecturale du Moyen Age comme la science galiléenne des figures et mouvements mathématiques s'oppose aux théories finalistes et qualitatives de la science aristotélicienne. Les valeurs esthétiques et fonctionnelles dominantes vont enfermer la construction de bâtiments et de quartiers et surtout les plans de cités-modèles, dans un moule de lignes symétriques, de grandes perspectives qui découpent l'espace comme un réseau de figures géométriques. L'architecture utopiste s'irrite devant l'irrégularité et la cassure des volumes et lignes de démarcation des villes existantes. La raison architecturale y voit un défi à la clarté et à la distinction des formes, qui répète sur le plan de l'action, l'impératif de la clarté et de la distinction des idées sur le plan théorique. C'est ainsi qu'Alberti estimait que les rues «seraient d'un plus noble aspect si toutes les ouvertures étaient uniformisées, si les bâtiments tous d'une égale hauteur, s'alignaient en deux rangées parfaitement parallèles»12. Cet urbanisme va soutenir des projets de dévelopement d'une nouvelle société d'ingénérie généralisée. Tel est par exemple le cas avec F. Bacon, dans La nouvelle Atlantide, qui dès 1621,

9 - Gerald Holton met en évidence le rôle de "thémata" dans les savoirs scientifiques. Ils désignent des croyances ontologiques fondatrices, globalisantes et indémontrables, le plus souvent implicites, qui se présentent sous la forme de couples d'opposition du type ordre/désordre, continuité/ discontinuité, simplicité/complexité, analyse/synthèse, invariance/évolution, liberté/destin ; ils déterminent des préférences intellectuelles orientant l'interprétation des faits. Voir "L'imagination scientifique", Gallimard, 1981.
10 - Voir nos analyses dans "Mythanalyse des imaginaires techniques: le conflit entre nature et artifice" in *Sciences, crises et utopies, Entretiens Jules Verne,* Nantes, Coiffard libraire-éditeur, 2013, p 50 à 59
11 - Voir E. Garin, " La cité idéale à la Renaissance italienne ", in Les utopies à la Renaissance, PUF, 1963.
12 - L. Mumford, La cité à travers l'histoire, Op.cit., p.443.

décrit une société dans laquelle une cohorte d'ingénieurs va peu à peu maîtriser la vie et l'améliorer pour assurer le bien être de l'humanité, de plus en plus régie et contrôlée par des machines et donc des ingénieurs et qui se conclue ainsi «cette analyse et cette décomposition des corps, ce n'est point à l'aide du feu qu'il faut les faire, mais à l'aide de la raison et de la véritable induction, par le moyen de certaines expériences auxiliaires et décisives, par la comparaison des corps avec d'autres, en ramenant enfin leurs propriétés composées aux natures simples et à leurs formes combinées, entrelacées dans les mixtes proposés. En un mot, il faut, en quelque manière, quitter Vulcain pour Minerve"13.

Ce nouvel imaginaire, mixé de rationalité émergente, exerce dès lors un pouvoir de fascination, de motivation et de programmation, incitant les savants, ingénieurs et urbanistes à remodeler les corps et les esprits, pour faire advenir une vie de moins en moins dominée par les lois de la nature et de plus en plus soumise aux contraintes de la science. De Léonard de Vinci aux inventeurs imaginatifs du 19e siècle se met en place une volonté de libérer l'homme de la nature, de l'émanciper des processus vivants par l'artefact, qui va décupler sa puissance et faire disparaître toutes les infirmités et limitations inhérentes aux mécanismes biologiques incontrôlés par la raison. La conquête des automates d'abord, la maîtrise plus récente de l'informatique et de la connaissance du cerveau, confèrent ainsi aux ingénieurs des moyens de plus en plus efficaces pour imiter et rectifier la vie.

A travers l'utopisme démiurgique, l'imagination se trouve donc contaminée par la raison, le possible se voyant réduit à une lumière artificielle chargée d'arracher le réel à son opacité. La Cité comme la Nature peuvent faire l'objet d'une science, dans laquelle les hommes et les phénomènes tels qu'ils sont, vont être remplacés par des individus rectifiés, standardisés, par les lois, la médecine, le travail spécialisé par des artefacts stables et plus efficients. Philosophie postcartésienne, progrès techniques et utopies urbaines marchent ainsi en parallèle, confiantes dans les vertus réformatrices de l'optique.

De nos jours la ville est soumise à une ultime transformation en devenant une machine cybernétique, qui imite la nature par simulacre, qui maitrise toutes les données en les captant, les calculant et les rectifiant (Smart city). La ville devient une sorte de d'écosystème autonome, de bulle artificielle, fermée, homéostatique au point que la nature y est domestiquée voire artificialisée (dans l'agriculture urbaine technoscientifique)14.

- Le paradigme "phyturgique" (du grec ; qui se développe spontanément sans médiation ni travail) écologiste, naturiste, s'oppose aux artefacts violents, perturbateurs, contre-nature.

A la différence de la poursuite du rêve de l'amélioration de l'humanité par la technique, se renforce et se vulgarise ici un scénario de conversion de l'espèce humaine à une renaturalisation. L'humanité aurait en effet rompu avec ses connivence et connaturalité avec les règnes des vivants, en privilégiant des fins et moyens égocentrés, qui par retour ont dégradé le milieu et porté atteinte à la diversité des autres espèces. Il importe donc de mettre fin à la dénaturation inhérente à la frénésie des technologies, au prix même d'une régression des inventions de la culture hu-

13 - F. Bacon, La nouvelle Atlantide, Livre II, chap. 7, réed. Garnier-Flamamtion, 1997.

14 - Voir notre analyse dans https://drive.google.com/file/d/1PqnXslyfUS19OPVFahUUt_SlHpVZgP9U/view?usp=sharing

maine. L'impératif de la «décroissance» devient ainsi un moyen de restaurer l'équilibre de la planète, de participer à sa pérennisation, en réformant en passant les usages et comportements de l'espèce humaine[15]. Au lieu de centrer sur les valeurs de l'homme seul, l'antispécisme veut étendre aux animaux d'abord les droits puis les devoirs exigés des congénères de l'espèce humaine[16]. Il s'agit non plus de viser un processus d'hominisation par la technique, mais à l'opposé de faire régresser la prétendue originalité et supériorité de l'homme par rapport à tous les autres vivants, dont l'homme ne peut s'émanciper. L'écologie a conduit à revaloriser le milieu naturel en le protégeant, l'aménageant au lieu de l'explorer et de l'exploiter («fouiller les poches de la nature» selon l'expression de F. Bacon), de l'immuniser contre tout artifice (végétarisme, véganisme).

Mais l'écologisme se déploie selon deux versions fortes et faibles:

- une position anthropocentrée intégrative. Il s'agit moins de priver l'homme de son statut élevé et exigeant que d'étendre ce qui est acquis pour lui aux autres vivants: qualités morales juridiques et même politiques. On rejoint ainsi une tradition marginale mais périodique d'ouverture au projet de la création divine non seulement des descendants d'Adam mais de tous les vivants de la création. L'homme doit respecter l'animal comme dans l'âge d'or et au paradis, il a même des devoirs envers les autres créatures, considérées comme miroirs de Dieu (saint François);

- une position biocentrée (attitude extrême de la deep ecology) où l'humain est considéré comme destructeur des écosystèmes, et devrait s'abstenir de marquer la nature de son empreinte violente et égocentrée et parfois devrait même disparaitre à terme en tant que prédateur et corrupteur.

Transposé à l'artefact urbain, ce paradigme alimente de tout temps une critique des méfaits et même des malédictions de la ville. Dès les plus anciens récits mytho-historiques, la construction de la ville est décrite comme transformant la nature et les hommes17, les livrant à l'artifice, à la fausseté, à la corruption. Plus récemment un romantisme de la ville délétère, voire de la haine des villes comme menace de la vie sur terre, a relancé et recyclé ces approches édénistes.

Ces deux "thémata" avec leur corollaires narratifs et iconiques, nourrissent donc deux imaginaires phénoménologiques et prospectivistes (de l'habitat, de la ville, de la planète): l'un naturiste, animiste, dominé par la sensibilité à l'émergent, au spontané, à l'auto-poïétique, aux marges, à l'impré-

15 - Sur la décroissance, les précurseurs sont Jacques Ellul, André Gorz, Murray Bookchin, Theodor Roszak, L. Mumford, etc.
16 - L'anti-spécisme, terme dû à Richard Ryder en 1970, conteste aux humains le titre d'espèce indépendante et supérieure pour n'en faire qu'une classe des vivants.
17 - Voir la diabolisation des villes dans la tradition biblique: "Sans feu ni lieu: significations bibliques de la grande ville" réed. La table ronde, 2003.

vu, au désordre, à l'incontrôlable ; l'autre dominé par la robotique, la cybernétique, dans le sillage du géométrique, de l'électronique, de l'automatique, du quantitatif, etc. Le choix conscient ou non d'une des matrices symboliques va inspirer la créativité d'images: soit au niveau de la focalisation de cibles, soit par orientations thématiques ou obsessionnelles, soit par engagement prospectiviste. Le problème n'est donc plus tellement de savoir si la métaphore de la ville organiciste peut être transposée sur l'image de la ville technocybernétique, mais sous quel paradigme, naturaliste ou démiurgique, l'image de la ville vivante est subsumée, prise en charge?

De toutes manières l'identité d'une image, quelle qu'elle soit, va encore devoir être analysée à travers un dernier filtre, qui différencie image dénotative (l'imagerie) et plusieurs niveaux de connotation symbolique: l'imaginaire et l'imaginal.

2 - Trois Regimes Typiques

Les images à polarité vitaliste ou artificialiste s'enrichissent enfin de trois strates de significations[18].

- L'imagerie correspond à la reproduction quasi sans médiation subjective d'une réalité visible: photographie documentaire, informative, caméra de surveillance enregistrant les données. Bien qu'elle soumette la représentation à une réduction par changement d'échelle, au moins (sinon elle deviendrait un fac-similé, un sosie) l'imagerie mécanique et numérique se révèle souvent moins précise que les images faites de main d'homme: carte, plan, dessin (Sciences), pour la précision des détails et une intégration spatiale d'informations.

- L'imaginaire, emprunte son information à un donné empirique (l'image est "ektypale", au sens de Kant), pour le transformer plus ou moins intentionnellement en fiction, pour l'enjoliver, le perfectionner, le poétiser, le sublimer, ou à l'inverse le caricaturer, le noircir, le dénigrer. Cette transformation explore les variations possibles du représenté tant du point de ses matières, formes, couleurs, mouvements que des surcharges projectives (émotions, rêveries, idées). L'image peut ainsi s'enrichir de significations analogiques, métaphoriques qui la font passer de signe au statut de symbole. L'image symbolique évoque des contenus de pensée qui excèdent sa donation empirique[19]. Le sens évoqué n'est plus adhérent au contenu empirique mais découvert en quelque sorte à l'intérieur de l'image en tant qu'elle vient incarner, sensibiliser, figurer un contenu idéel.

Cette découverte d'un sens caché, profond, d'une image révèle ainsi que l'imagination n'est plus asservie

18 - Voir notre analyse dans "L'arbre aux images" in La vie des images, Presses universitaires de Grenoble, 2002.
19 - Voir les approches de Gaston Bachelard et Gilbert Durand. De ce dernier: L'imagination symbolique, PUF, réed. 2015.

à la seule tache de reproduire des contenus perceptifs, en les faisant vivre mentalement en l'absence de leur référent objectif, mais permet de relier un contenu sensible à un contenu intelligible ou inversement de conférer à un contenu idéel une forme sensible représentée mentalement[20].

- L'Imaginal est une image résultant de la visualisation d'une réalité transcendante, non empirique, d'une corporéisation immatérielle, qui permet de spatialiser une Idée de l'objet. Cette image relève d'une visée "archétypale", au sens de E. Kant et C.G. Jung. Le symbolisé y atteint une densité, une richesse en excédent qui permettent une exploration sans fin. La valeur symbolique semble s'enraciner profondément dans la conscience au point qu'elle ne parvient plus à transformer l'ensemble du contenu en pensées claires et distinctes. De plus phénoménologiquement ces images ne sont plus activées par un simple processus projectif qui émane du sujet. L'image semble avoir une vie propre, indépendante du sujet, qui la rencontre alors comme un semi-objet. L'image symbolique devient une sorte de source, de vivier à produire des contenus visuels et idéels à la fois (Jérusalem céleste biblique, Cité idéale comme allégorie évangélique, etc). Cette transformation d'une image en un être animé, qui semble excéder sa manifestation sensible tout en relevant du visible, est fréquente dans l'art en général, dans la peinture en particulier[21]. La forme imaginale peut dès lors être interprétée comme une typification, une idéalisation, une personnification de l'Idée la plus haute (de Vie parfaite, du divin, de l'éternité, etc.), d'autant plus précieuse et révélatrice de sens que la pensée a du mal à saisir directement ces contenus qui dépassent le pouvoir de l'entendement analytique. Ces images "surréelles" sont présumées être toujours déjà là, en retrait, mais disponibles et accompagnant sur un mode subliminal toutes les activités de l'imagination perceptive et symbolisante. A l'opposé de l'imagerie qui se trouve adossée aux informations d'origine empirique de la perception, cet imaginaire supérieur produit donc une synthèse transcendantale mais non abstraite de significations primordiales.

En résumé, toute image, dessin, peinture, photo vidéo, est traversée par ces trois sources et types, en proportions et en intensités plus ou moins variables. Il n'existe sans doute pas d'image pure, homogène, unidimensionnelle, parce qu'elle comprend toujours des traits récessifs et d'autres actifs, actualisés, dominants. Souvent ces emboitements de strates d'images engendrent un Type-Ideal, une visualisation symbolique d'une forme jamais empirique mais qui rajoute ou soustrait des éléments pour atteindre une sorte de type idéal. "On obtient un idéal-type en

20 - Cette fonction de schématisation a été bien conceptualisée par la théorie de la connaissance de Kant. Voir Critique de la raison pure.

21 - Voir notre analyse dans "L'imaginaire urbain, une exploration des possibles ou de l'originaire?", Version en catalan "L'imaginari urba, une exploracio d'allo que es possible a d'allo que es originari?" in La citat que mai no existi, arquitectura fantastiqua en l'art occidental, P.Azara, ed. Catalogue de l'exposition Villes fantastiques, CCC Barcelone, 2003, p 38-4. Version en anglais "The urban imaginary: an exploration of the possible or of the originary", même Référence, p 153-156, Barcelone.

accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donné isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un tableau de pensée homogène. On ne trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle: il est une utopie. Le travail historique aura pour tâche de déterminer dans chaque cas particulier combien la réalité se rapproche ou s'écarte de ce tableau idéal"[22].

3 - Vers une esthetique urbaine

Au terme de cette approche des éléments épistémologiques de toute imagologie, il apparait que toute image urbaine, outre ces sources, strates et couches, doit encore être transformée en image active, opérative, pragmatique. Quel type d'image pourrait le mieux correspondre aux attentes et objectifs de l'image urbaine la plus riche, la plus lisible? La question rejoindrait ainsi la proposition de K. Lynch, pour qui il s'agit de dégager les conditions d'une réelle lisibilité et visibilité de la vie urbaine par l'image. Comment l'imagologie permet-elle de répondre aux conditions d'une "image" de la ville?

"Nous envisagerons la ville américaine sous son aspect visuel, en étudiant l'image mentale qu'en possèdent ses habitants. Nous nous attacherons surtout à une qualité visuelle particulière: la clarté apparente ou "lisibilité" du paysage urbain. Nous voulons désigner par là la facilité avec laquelle ses parties peuvent être reconnues et organisée selon un schéma (pattern) cohérent.

Dans l'opération qui consiste à trouver son chemin, le chainon stratégique est l'image de l'environnement. Cette image est le produit, tout à la fois de la sensation immédiate et de l'expérience passée recueillie par la mémoire ; c'est elle qui permet d'interpréter l'information et de diriger l'action.

Un cadre physique vivant et bien intégré, susceptible de procurer une image solide, joue également un rôle social. Il peut fournir la matière première des symboles et des souvenirs collectifs, utilisés dans la communication entre groupes.

Une bonne image de son environnement donne à celui qui la possède un sentiment profond de sécurité affective. Dès lors il peut établir une relation harmonieuse avec le monde extérieur.

Davantage un environnement bien individualisé et lisible n'offre pas seulement une sécurité ; il augmente la profondeur et l'intensité potentielles de l'expérience humaine.

Dans l'image de l'environnement l'analyse peut distinguer trois composantes: l'identité, la structure et la signification. S'il est utile de les distinguer pour des raisons méthodologiques, elles sont cependant dans la réalité indissolublement vraiment liées. Une image doit, pour être

22 - Max Weber, Essais sur la théorie de la science, Plon, 1965, cité in G. Durand, Les grands textes de la sociologie moderne, Bordas, 1969, p 246 sq

utilisable, pouvoir être identifiée, liée à un objet, c'est-à-dire distinguée de ce qui l'entoure, et reconnue qu'entité séparée. En second lieu, l'image doit impliquer une relation spatiale, formelle, de l'objet avec l'observateur et d'autres objets. Enfin l'objet doit avoir pour l'observateur une signification pratique ou affective. La signification est, elle aussi, une relation, mais différente de la relation spatiale ou formelle.

Ce qu'on pourrait appeler "imagibilité", cette qualité qui confère à un objet physique un fort pouvoir d'évoquer une image vive chez n'importe quel observateur, on peut également l'appeler "lisibilité" ou peut-être" visibilité" au sens fort.

Le contenu des images de la ville peut être pratiquement classé en cinq types d'éléments: les chemins, les limites, les quartiers, les nœuds et les points de repère.23

Il reste donc, à partir de toutes ces données (métaphore, paradigme, régime d'image), à identifier, classer, nommer l'image urbaine" idéale qui rendrait la ville enfin "lisible" et "visible" dans son archétype.

23 - Kevin Lynch, L'image de la cité. in F. Choay, op.cit., p 386-390

Références

BACON. Francis. *La nouvelle Atlantide*, Livre II, chap. 7. Réed: Garnier-Flamamtion, 1997.

BERQUE, Augustin. *Histoire de l'habitat ideal, de l'orient à l'occident.* Paris: Le Félin, 2016.

DESCARTES, Rene. *Discours de la Méthode.* Deuxième partie. 1637.

DURAND. Gilbert. *L'imagination symbolique*. PUF, réed. 2015.

GARIN, Eugenio. La cité idéale à la Renaissance italienne. In: *Les utopies à la Renaissance*. Paris: PUF, 1963.

HOLTON, Gerald. *L'imagination scientifique*. Paris: Gallimard, 1981.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. 1781.

LYNCH, Kevin. L'image de la cité. Paris: Dunod, 1971.

MARMIN, Michel. De la ville à la ville marchande. In: *Eléments*, N°24-25, 1977-1978, p 26 sq.

MUMFORD, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Réed: AGONE, Marseille, 2011.

SOUZENELLE, Annick de. *Le symbolisme du corps humain.* Paris: Editions Albin Michel.

SPENGLER, Oswald. Le declin de l'occident, cité. In: CHOAY, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités, une anthologie.* Paris: Editions du Seuil, 1965, p 424, 426.

WEBER, Max. Essais sur la théorie de la science, Plon, 1965. In: DURAKD, Gilbert. *Les grands textes de la sociologie moderne*. Paris: Bordas, 1969, p 246 sq.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. L'arbre aux image. In: *La vie des images*. Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. L'imaginari urba, une exploracio d'allo que es possible a d'allo que es originari? In: *La citat que mai no existi, arquitectura fantastiqua en l'art occidental*. Barcelone: Ed. Catalogue de l'exposition Villes Fantastiques, 2003, p 38-4

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Les trois voies de la renovation urbaine: Utopies, Poétique, Cybernétique. In: Actes de ICHT – *Imaginar: Construir e Habitar a Terra*. Sao Paulo: FAU USP, 2016.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Mythanalyse des imaginaires techniques: le conflit entre nature et artifice. In: VERNES, Jules. *Sciences, crises et utopies.* Nantes: Coiffard libraire-éditeur, 2013, p. 50 à 59.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Platon, ancêtre du totalitarisme? Quelques interprétations contemporaines.* Louvain: Ed.Peeters, 1997, p 435 à 450.

Imagens em trânsito
real, imaginário e suspensão da crença

Rogério de Almeida, USP, Brasil <rogerioa@usp.br>

Palavras-chave :

antropologia do imaginário, mobilidade das imagens,
real, suspensão da crença.

RESUMO

Com as novas técnicas de reprodução das imagens e a consequente ampliação de sua circulação, principalmente pela rede mundial de computadores, somos desafiados a superar o paradoxo apontado por Gilbert Durand, pelo qual, embora vivamos numa civilização repleta de imagens, não superamos o iconoclasmo, ainda as rejeitando filosoficamente, ou ao menos evitando tratar, com raras exceções, dela. Essas imagens podem tanto dar conta da realidade concreta experimentada empiricamente quanto abarcar toda a realidade numa pretensa totalidade, configurando conceitos de conjuntos, como mundo, natureza, realidade etc. Essas imagens são acompanhadas de um sentimento de crença, que opera mais eficazmente quanto mais desagradável se mostrar a realidade, produzindo ilusões. Um modo de desfazer essas ilusões se dá pela suspensão da crença, estratégia similar ao da criação artística em que se exercita o "e se?", condicional que abre possibilidades de produção de imaginários diferentes daqueles nos quais se crê, o que pode abrir também a possibilidade de adesão ao real concreto. Desse modo, temos de lidar com o fato de que habitamos um mundo imaginário e que as imagens com as quais configuramos a totalidade desse mundo devem ser constantemente postas à prova, por meio da reflexão, o que só se torna viável se suspendermos, ainda que provisoriamente, nossas crenças.

Mundo imaginário

Eu gostaria de começar com uma pergunta provocativa, embora seja bem provável que a resposta que pretendo dar seja mais provocativa que a pergunta em si: Que mundo nós habitamos? Em que mundo nós vivemos? O que significa estar no mundo?

Na perspectiva que quero defender aqui, vivemos num mundo imaginário. E o primeiro problema que surge é definir o que seria esse mundo imaginário. Alguém poderia perguntar apressadamente, embora não sem razão, se não é certo que tudo isso que vemos à nossa volta não está de fato aí, à nossa volta, do modo como o vemos? E eu serei obrigado a concordar, pois parece não haver dúvida de que o que está aí à nossa volta, que nós vemos e tocamos, como a cadeira, a mesa, a parede, o teto etc., pertence a uma experiência concreta e, o que é mais importante, compartilhada. Eu vejo, vocês veem, nós estamos de acordo quanto a isso.

Se reconhecemos o caráter concreto do que está à nossa volta, então podemos tomar como ponto de partida que existe uma realidade, esta que está aqui, em torno de nós. Habitamos, portanto, um espaço e nesse espaço experimentamos a passagem do tempo. Enfim, até aí não há nada de novo. Estamos no domínio do empírico. O elemento complicador é dizer que, em conjunto com esse mundo concreto, vivemos num mundo imaginário. O problema – o que significa dizer que vivemos num mundo imaginário? – começa a se impor justamente quando me ponho a sondar os termos "mundo" e "imaginário".

Primeiro porque o mundo não existe. Ou melhor, não existe como um todo, pois é sempre experimentado em partes. Este ponto é importante e vou ilustrá-lo com uma passagem do poema de Alberto Caeiro, que também não existiu em carne, osso e pele, mas escreveu belíssimos poemas de uma profundidade filosófica ímpar, como podemos constatar nestes versos de *O Guardador de Rebanhos*:

> Vi que não há Natureza,
> Que Natureza não existe,
> Que há montes, vales, planícies,
> Que há árvores, flores, ervas,
> Que há rios e pedras,
> Mas que não há um todo a que isso pertença,
> Que um conjunto real e verdadeiro
> É uma doença das nossas ideias.
>
> A Natureza é partes sem um todo.

O todo, o "conjunto real e verdadeiro" é uma "doença das nossas ideias", ou seja, é um efeito da nossa imaginação. E sabemos com Bachelard e Gilbert Durand (1997) que a imaginação é a faculdade não de formar, mas de deformar imagens. Então, se dissermos que a natureza, ou o mundo, é isso ou aquilo, sendo isso ou aquilo compreendido como um conjunto qualquer, isto é, não como uma ideia ou uma imagem, mas de fato como uma realidade concreta, esta-

remos, no dizer poético de Caeiro, doente das ideias ou, na perspectiva filosófica de Clément Rosset (2008), forjando um duplo do real, incorrendo numa ilusão. Enfim, estamos no domínio do imaginário, como compreendido por Gilbert Durand (1997), em que as imagens e relações de imagens expressam sentidos simbolicamente organizados.

Aqui é preciso alguns esclarecimentos para evitar conclusões apressadas ou, o que seria pior, equivocadas. Não estamos desvalorizando a imaginação, o imaginário ou o domínio do simbólico, mas justamente o contrário. Estamos afirmando, junto com Gilbert Durand (1997) e Jean-Jacques Wunenburger (1991), que a atividade criativa da imaginação organiza o mundo. Não se trata de afirmar, o que seria de fácil compreensão, que os romances e contos literários, a poesia, o cinema ou a História em Quadrinhos formulam ou propõem imagens de mundo imaginárias, porque de fato o fazem e qualquer um de nós pode empiricamente constatar. O que quero enfatizar é que os pensamentos filosóficos, as teorias científicas, as explicações políticas, as interpretações de toda ordem, enfim, que todas essas atividades humanas, ainda que emanadas do domínio da razão, são formulações ou engendramentos da ordem do imaginário.

É por isso que habitamos um mundo imaginário, pois nos deparamos constantemente com formulações que buscam, além de dar conta da realidade concreta – esta feita de partes –, subordiná-la a um outro sentido, o da totalidade, ainda que o conjunto que representa essa totalidade – mundo, natureza, cosmos ou qualquer outro termo equivalente – jamais seja concretamente experimentado. Nenhuma árvore é igual a outra árvore, do mesmo modo que não nos banhamos no mesmo rio.

Entretanto, o que me parece mais misterioso, ou mesmo estranho, não são essas formulações de mundo – na ficção convivemos com elas sem muitos problemas –, mas a crença que as acompanha e as sustenta. Essa crença, da qual tratarei mais adiante, é o que impele a maior parte das pessoas a substituir o real concreto, com o qual podemos lidar, por um duplo ilusório, que embora seja ilusório, e portanto insustentável do ponto de vista real, ainda assim é tomado como referência para o julgamento do que é verdadeiro ou não.

Antes de avançarmos para esse terreno difícil de transitar, quero fazer uma primeira síntese. Assim, *grosso modo*, há duas concepções de mundo que vão mobilizar imaginários muito distintos. A primeira é a que investe numa ideia de totalidade, de conjunto. “O mundo ou a natureza é isso ou aquilo”. A segunda é a que resiste a uma simplificação generalizadora e opta pelo particular, pelo concreto, pelo que é experimentado pelos sentidos, para além das sínteses idealistas. São os montes, vales e planícies descritos por Caeiro, sua verdadeira natureza.

Esses dois caminhos podem ser filosoficamente ilustrados com a passagem do diálogo de Platão (1980) *Hipias Maior* na qual Sócrates indaga sobre o que é o belo. Hípias oferece respostas alternativas, todas elas pontuando ocorrências do belo – uma bela mulher, uma bela paisagem etc. –, mas Sócrates desdenha das partes. Ele quer o todo, o conceito de beleza, uma universalidade que possa ser aplicada a todas as ocorrências do belo. Enfim, não vou

insistir aqui nem ser o juiz destas concepções. Basta retermos esses dois caminhos imaginários com os quais lidar com o real.

Passemos agora à questão da crença.

A Crença

Crer em algo, acreditar, como o próprio nome diz é dar crédito, é portanto uma operação em que, embora eu não tenha, empenho minha crença de que terei. É assim com o crédito financeiro. Se eu não tiver dinheiro e for a um banco, ele me venderá dinheiro, porque, de certo modo, ele acredita que em certo momento futuro terei dinheiro, não só para pagar o que ele me emprestou como também os juros. É verdade que o banco exigirá um mínimo de garantias, que lucrará bastante com isso e que ocasionalmente eu poderei ficar insolvente e ir morar debaixo fa ponte, mas aí já é outra história.

O importante a reter é que a crença se estabelece em relação a algo que não se tem presentemente, portanto, exige renovação constante de crédito. Um clube de futebol, por exemplo. O torcedor acredita que, finalmente, este ano seu time ganhará o almejado título. Se não for possível, adiará para o próximo campeonato e seguirá acreditando enquanto o time não tiver o título. Por outro lado, assim que o título for conquistado, assim que a dívida for paga, cessam os créditos e a razão da crença. Aquilo que não tínhamos agora o temos.

Seria ilógico, portanto, dizer que a crença não cessa ou que o objeto da crença é sempre inalcançável. O problema é que em muitos casos é indistinguível o que é possível de se realizar ou não. E também isso pouco importa, pois desde Hume (*apud* Rosset, 1989) sabemos que a crença pode trocar de objetos indefinidamente. Por isso, o homem que crê está mais preocupado em proteger sua crença do que pô-la à prova. Como sentimento, a crença pode se manter ainda que para isso precise trocar de objeto.

Nesse sentido, a crença guarda certa relação com o desejo, mas conquanto o desejo seja abundância (desejamos muitas coisas quase que o tempo todo), a crença é sempre crença em nada (e é crença em nada porque se eu creio ainda não se realizou e se já se realizou então não há mais porque crer). Desse modo, a relação entre desejo e crença é parcial e relativa, pois é possível desejar algo e repudiar esse desejo, reprimindo-o ou sublimando-o, justamente porque não se sabe como ele surge – é um impulso cego, diria Schopenhauer (2001) –, mas não no caso da crença, que surge justamente de um desejo negativo. Reparem que não digo que a crença se origina da negação do desejo, mas do desejo de negação. O que isso significa?

De maneira resumida e esquemática, podemos dizer que o desejo é errático e perigoso; para que se conviva socialmente requer ser constantemente ocultado; é o desejo também que confunde o pensamento e muitas vezes escraviza a própria razão, que fica dando voltas na mente para justificar a realização de certos impulsos, vícios e obsessões. Enfim, o desejo intensifica a

vida, ainda quando quer destruí-la. Com a crença é diferente, pois ela é calculada para proteger a consciência de uma realidade desagradável. Nesse sentido, a crença pode ser inimiga de certos desejos, coibindo-os justamente por conta, por exemplo, de certos princípios nos quais se crê. A questão é interessante e poderíamos passar horas debatendo-a, mas para o que momentaneamente nos interessa, basta que consideremos a crença como um desejo de não.

Vamos tomar alguns exemplos para ilustrar. A começar por um bastante antigo. A crença na imortalidade da alma ou na vida eterna é, antes de qualquer coisa, desejo de não morrer. É a negatividade do desejo que alimentará a crença. Não quero morrer, mas a experiência concreta me diz que isso é impossível, que o corpo morre e apodrece. Logo, encontro um jeito de dividir a vida em corpo e alma e, posto que a alma não é concreta, posso lhe atribuir eternidade. A crença é, portanto, sempre crença em nada, já que a alma não é uma realidade concreta, mas uma ideia. Ou mais propriamente uma "doença das nossas ideias", como escreveu Alberto Caeiro.

Podemos tomar outro exemplo, este mais divertido e atual, que vem dos terraplanistas, uma comunidade que tem crescido e se espalhado pelo mundo. A cremos no documentário *A Terra é Plana* (2018) produzido pelo Netflix, eles estão no meio de nós, talvez até mesmo neste auditório. Para quem nunca ouviu falar no terraplanismo, o nome diz tudo, é a crença de que o planeta Terra é plano. Para eles, fomos todos enganados com imagens falsas para que acreditássemos que habitamos um globo flutuante e giratório, cujo movimento não podemos sequer perceber. Trata-se de mais uma teoria da conspiração, entre tantas disponíveis nas prateleiras das ilusões.

Em linhas gerais, essas teorias, para além da engenhosidade que tenta sustentá-las, são expressões do desejo de negação. Elvis não morreu, o homem não pisou na lua, as torres gêmeas não caíram por causa dos aviões, mas foram implodidas, os deuses eram astronautas e os extraterrestres estão no meio de nós (eu seria um deles?) – todos esses exemplos, por mais ou menos difundidos ou críveis que possam ser, dão prova desse desejo de negação que sustenta toda crença.

Antes de encerrarmos esta digressão sobre a crença, falta dizer que é mais fácil acreditarmos em teorias que os outros inventaram que em nossas próprias teorias. A este respeito, Montaigne (1987, p. 237) escreve algo belíssimo:

> Duvido que Epicuro, Platão e Pitágoras tenham acreditado seriamente em suas teorias dos átomos, das ideias e dos números; eram demasiado sábios e prudentes para crerem em coisas tão pouco assentadas e tão discutíveis. O que na realidade pode assegurar-se é que, dada a obscuridade das coisas do mundo, cada um desses grandes homens procurou encontrar uma imagem luminosa delas.

De maneira geral, há em cada um de nós uma boa dose de ceticismo à disposição, ainda que nem sempre o queiramos usar. Se comumente colocamos em dúvida o que ouvimos – e tenho certeza que muitos me acompanham desconfiados –, por outro lado preferimos

deitar fora a dúvida quando a realidade se mostra adversa, desagradável ou mesmo insuportável. Nessas ocasiões, é sempre possível encontrar alguém que sirva de modelo, que testemunhe sua fé, que manifeste sua crença de tal modo que não se tenha qualquer dúvida, não tanto do objeto da crença, mas da pessoa que crê. É a lógica do mártir. Se ele morreu defendendo sua crença, então era verdade.

Feitas essas exposições, penso que já estamos prontos para sintetizar alguns pontos sobre a crença. Primeiro: quem crê não tem certeza da existência de seu objeto de crença, mas tem certeza de que o outro crê e por isso também crê. Assim, a crença não é necessariamente direta, mas pode vir por empréstimo, como no caso do desejo, em que desejamos justamente o que os outros desejam. Segundo: o esforço de provar a quem crê que o objeto de sua crença inexiste é sempre vão, pois quando uma crença de desfaz outra ocupa seu lugar, pois o crente não adere ao objeto da crença, mas a um modo de crer. Por isso ele salta de uma ilusão a outra. O que está na base de sua crença é a negação da realidade que se mostra adversa.

Não sei se essa questão está suficientemente demonstrada. De todo modo, cito de passagem dois contos de Machado de Assis que bem a demonstra. Se peco pela redundância, espero ser redimido pela engenhosidade de nosso escritor maior, que esculpiu duas situações em que se ilustra o *modus operandi* da crença.

Em *O Segredo do Bonzo*, coloca-se à prova uma fórmula enunciada deste modo. Cito: “se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente”. Para testá-la, as personagens realizam algumas experiências, mas nenhuma supera a de Diogo Meireles, que convence uma série de pacientes cujo nariz foi cirurgicamente extirpado que ele havia transplantado um nariz metafísico, o qual as pessoas criam enxergar, de modo que o próprio operado também o cresse. É a realidade das opiniões.

O segundo conto é *A Cartomante*. Os senhores e as senhoras hão de se lembrar que Camilo, após zombar da amante que buscara os conselhos de uma cartomante, termina justamente por se consultar com a própria, temeroso que estava de que o amigo, marido de Rita, houvesse descoberto tudo. Os indícios eram muito fortes, mas ele preferiu acreditar nas palavras apaziguadoras da cartomante. Por causa delas, esqueceu-se da realidade e teve o mesmo fim de Rita, morreu pelas mãos do marido traído. Nesta trama, Machado mostra como Camilo havia internalizado na infância crenças advindas de sua educação materna, como depois, na fase adulta, as esquecera, considerando-as mera superstições, nas quais todavia preferiu crer justamente quando a realidade se mostrou indigesta.

Desse modo, podemos reter, de tudo que foi exposto, que quem crê não quer ter certeza da existência do objeto da crença, mas o contrário, quer se desfazer da realidade desagradável que se mostra presente.

Imagens em trânsito

Esses dois pontos abordados – o imaginário da totalidade e a crença como negação do real –, embora não sejam novos, encontram hoje um novo dispositivo para, imbricados, proliferarem de maneira única. Trata-se da rede mundial de computadores, a internet e, mais especificamente, do trânsito de imagens que ela proporciona. De um lado, a internet torna virtualmente possível que qualquer imagem pontual da realidade seja tomada pela totalidade do real.

Eu poderia listar aqui infindáveis exemplos. No carnaval deste ano, para escolher um recente, uma mensagem de *twitter* do presidente da república do Brasil ganhou repercussão ao associar um tipo muito específico de fetiche sexual aos blocos de rua, como se fosse uma prática disseminada. O ato ou a performance dizia respeito a uma realidade concreta, mas foi recortada do contexto para representar a totalidade do carnaval, difundida para milhões de pessoas, não só no Brasil como no mundo. A imagem diz pouco, o modo como foi manipulada e a pessoa que a manipulou é o problema. A campanha presidencial de Donald Trump nos EUA, como depois a que ocorreu no Brasil, se valeu insistentemente dessa estratégia de manipulação de imagens, tornando-as representação de uma pretensa totalidade do real. O Brexit seguiu o mesmo caminho. O cotidiano é farto de exemplos. As próprias teorias da conspiração se enquadram nesse modelo.

Entretanto, se certas teorias científicas, filosóficas, sociológicas etc. buscam dar uma ideia de conjunto, resvalar em alguma universalidade, mais ou menos verificável dentro de modelos metodológicos, garantindo assim a margem de dúvida que separa a produção de conhecimento científico das demais formas de conhecimento, o que assistimos com as inovações tecnológicas recentes é de outra ordem. Se a palavra escrita, com a qual convivemos cotidianamente desde a prensa de Gutemberg – tecnologia que revolucionou os modos de circulação do conhecimento –, necessita de anos de estudo para seu domínio e se inicia por volta dos 6 anos de idade, com a cultura do audiovisual, qualquer um pode "ler" a imagem em pouquíssimos segundos, o que muitas vezes dispensa a reflexão. E é esse o grande desafio que os dias que correm nos impõem. Porque, como já havia alertado Gilbert Durand (1998), em seu livrinho *O Imaginário*, publicado na década de 1990, há um paradoxo em nossa civilização, que é o de ter desenvolvido técnicas de reprodução e circulação de imagens, mantendo por outro lado uma filosofia iconoclasta, de desconfiança das imagens. O hoje esse problema se agravou, porque a circulação dessas imagens é mais intensa.

Não temos tempo de avançar mais que isso – infelizmente, porque haveria muito a especular sobre o tema –, mas é provável que estejamos vivendo algo parecido com o que aconteceu com a disseminação da palavra escrita, principalmente na forma consagrada do jornal, da revista e do livro. No início da modernidade, a desconfiança era grande, como o é agora com as tecnologias atuais. Se de fato estivermos substituindo a palavra escrita pela linguagem audiovisual, uma nova forma de circulação de ideias ganhará cada vez mais relevo, impactando por sua vez nos modos como produzimos os conhecimentos e as ilusões, as verdades e as crenças.

Não me parece, por outro lado, que haja nesse processo qualquer sinal de progresso ou, ao contrário, de decadência, de evolução ou involução da moralidade. Tais meios de circulação da informação serão sempre usados para fins muito diversos, de acordo com os interesses de quem os manipula. Mas o privilégio de estamos justamente num ponto de virada da história humana – e não foram tantos assim – nos desafia justamente a tentar compreendê-la. E a antropologia do imaginário, justamente por buscar a convergência de hermenêuticas e estar aberta ao diálogo com outras teorias, me parece bastante adequada, porque consegue costurar a realidade vivida, concreta, essa feita de partes, com a realidade imaginada, abstrata, concebida como todo. Seu desafio, portanto, é o de reverter o aspecto iconoclasta da nossa civilização, injetando reflexão nos modos de pensar a imagem, para que ela não seja tomada como mera representação da realidade.

Assim, para alguém realista como eu, não há como compreender o real sem investigar as mediações do imaginário, pois é justamente o imaginário que organiza o real. Assim, o que se opõe ao real não é o imaginário, mas a ilusão (Rosset, 2008). É verdade que o imaginário abarca tanto o real quanto a ilusão, mas se minha hipótese não estiver equivocada, dispomos de recursos para distingui-los. E que recursos seriam esses?

Venho formulando ao longo dos anos o que chamo de pedagogia da escolha, por meio da qual exercitamos hermeneuticamente a leitura de proposições de mundo, principalmente as originadas pela literatura e pelo cinema, mas também pela cultura, de maneira mais ampla. São essas experiências de interpretação do mundo que compactuam com nossos itinerários de formação, ou seja, não somos formados apenas pelos bancos escolares, mas principalmente no embate com o mundo, pela convivência com as pessoas que estão ao nosso redor, pelo modo como aderimos ou rechaçamos certos imaginários.

Um dos processos valorizados pela pedagogia da escolha, e que tem a ver diretamente com esta comunicação, é a suspensão da crença. Observem bem que não digo eliminação da crença, o que de resto me parece pouco viável, mas suspensão, que é o movimento de, temporariamente, deixar de crer para então avaliar outras possibilidades. É o famoso: “e se?”

Esse movimento, de suspender a crença para imaginar como seria se não fosse como se crê ser, é o que faz comumente a arte. É por isso que a imagem e o imaginário não são a presentificação mental de um objeto ausente, já que podemos justamente conceber realidades não experimentadas, as quais, todavia, poderão se tornar reais. É imaginando o real que, de certo modo, o fabricamos. Por isso a minha insistência inicial em distinguir dois tipos de imaginário. Pois aquele que se refere ao todo, ao conjunto, estará sempre mais distante de se tornar real, embora seja mais fácil de ser concebido, enquanto o imaginário das partes, com o qual posso contribuir produzindo realidade, exigirá de mim uma adesão nem sempre fácil, pois para ser experimentada e afirmada requer que não fujamos do aspecto desagradável dessa realidade.

A suspensão da crença é destarte um modo de nos aproximarmos do real, pois certamente teremos de confrontar a negatividade de nossos desejos. Porque, se o real sempre impõe dificul-

dades quando tentamos conceituá-lo, podemos, por outro lado, chegar ao real pelo seu avesso, isto é, identificando as ilusões e o modo como mobilizam nossas crenças e obstruem o olhar direto para o que há de desagradável no real. Se de fato for assim então poderemos aprovar o real, a começar por essa realidade concreta das coisas mais próximas, este mundo-aqui que imaginariamente habitamos.

Referências

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Tradução de Sérgio Milliet. 4ª ed. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PLATÃO. *Hipias Maior*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universidade Federal do Pará, 1980.

ROSSET, Clément. *A lógica do Pior: elementos para uma filosofia trágica*. Trad. de Fernando J. F. Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROSSET, Clément. *O Real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

TERRA é plana, A. Direção: Daniel J. Clark. Delta-v Productions / Netflix, 2018.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'Imagination.* Paris: PUF, 1991

2. Terra, paisagens, lugares: imaginários/ representações

Este tema tem por objetivo levantar a discussão sobre os desafios contemporâneos para imaginar e representar a terra, as paisagens e os lugares. Considerando o papel que a presença corpórea desempenha na experiência fenomenológica do espaço, indaga-se sobre as condições atuais para sua ocorrência nas três categorias espaciais indicadas no título. Mesmo admitindo-se a autonomia da imaginação em relação à realidade, cabe perguntar em que medida o "período tecnológico" atual propicia imagens poéticas (e as correspondentes representações) atinentes à terra (inapreensível pelo corpo), às paisagens (insubmissas a representações) e aos lugares (com suposta tendência para a indiferenciação).

Resumo da intervenção

Terra, paisagens, lugares: imaginários/ representações

Dirk Michael Hennrich

Em continuidade às considerações proferidas sobre a paisagem como paradigma político, sobre o corpo e a paisagem na época das imagens técnicas e sobre a crise ontológica e as políticas do sensível http://www.iea.usp.br/eventos/paisagem-como-paradigma-2 a intervenção pretende aprofundar a estreita relação entre as nossas percepções e vivências das paisagens através do nosso corpo em movimento e da constituição de uma nova ou renovada relação ética, política e estética com a Terra, que jamais se restringe a uma noção demasiado humana e antropocêntrica. Urge pensar e reconsiderar uma política do sensível que parte dos sentidos e que desconstrói a primazia do puro pensar, do raciocino e da construção de mundo(s) (sobretudo imagéticos) desprendidos da carne (do corpo-vivo) compreendido como matriz irredutível de todos os seres e da vida em geral.

Resumo da intervenção

Sandra Maria Patrício Ribeiro - IP-USP - Brasil
sandrapatricio.r@gmail.com

Primitivamente o corpo, movendo-se e experimentando o mundo, colhe as imagens que a alma humana deforma imaginativamente; é assim que o mundo pode ser sentido em escala humana, e nesta medida simbolizado e pensado. Os avanços empreendidos pela nossa civilização nas técnicas de produção e circulação de imagens poderiam desequilibrar este processo? Se sim, quais poderiam ser as consequências sobre o imaginário, nos planos individual e coletivo, e como isto poderia interferir com as dinâmicas subjetivas e intersubjetivas? Esta é a linha de indagação que proponho discutirmos, tendo como ilustração a célebre fotografia da Terra, conhecida por The Blue Marble, captada pelos astronautas da missão Apollo 17 em dezembro de 1972.

Terra, paisagens, lugares

Vladimir Bartalini - FAU-USP - Brasil
bartalini@usp.br

Terra, paisagens e lugares constituem três esferas distintas, com imaginários e realidades próprias, que, no entanto, estão intimamente imbricadas. Terra, paisagens e lugares compartilham as dificuldades, as resistências, ou mesmo as impossibilidades de representação, mas incitam a que se os represente.

Representar é um modo de apreender, ou de situar-se. A importância da representação de algo é a possibilidade de trazê-lo à presença, reelaborá-lo e devolvê-lo, devidamente "deformado", ao real. São remotíssimos, se não indatáveis, os primeiros ensaios para apreender o mundo em que se vive, para situar-se nele. Nessas tentativas, passa-se facilmente do mais próximo, aderente e familiar, ou seja, os lugares, que podem ser associados a imagens táteis (domínio háptico), àquilo que se distancia gradualmente e escapa para o horizonte, ou seja, a paisagem (domínio óptico), daí para a Terra (quase um conceito desencarnado, até que se a represente) e, da Terra, ao Cosmos.

A imbricação entre Terra, paisagens e lugares faz com que um deslize para o outro na imaginação (que sempre busca cosmicizá-los), e que um apele ao outro nos esforços para sua representação. Nada disso, porém, autoriza a confundi-los, a indiferenciá-los. A começar por paisagens e lugares: para se ter experiência de paisagem, "é necessário tornar-se impassível em relação ao lugar", diz Lyotard, que assim prossegue:

O lugar é natural, encruzilhada dos reinados e de Homo-sapiens. Minerais, vegetais, animais ordenam-se ao saber, e este último dá-se a eles de forma espontânea. São feitos, selecionados um para o outro. Mas a paisagem significa demasiada presença (Lyotard, 1990, p. 187).

A paisagem é um “lugar indestinado”, é “a partida sem destino” (Lyotard, 1990, p. 184). As paisagens são “confins onde as matérias se oferecem virgens, antes de serem domesticadas, podemos dizer selvagens [...]. Elas “pedem imediatamente a deflagração do espírito [...]. Sem ela não seriam paisagens, seriam lugares” (Lyotard, 1990, p. 185-186). Em outros termos, “o espaço da paisagem é [...] o lugar sem lugares do ser perdido” (Maldiney, 1973, p. 143).

Do mesmo modo, Terra e paisagens mantêm interações e interceptam-se sem que isso tenha significado ou signifique indistinção mas, antes, complementaridade. No ensaio “A Terra como paisagem: Brueghel e a geografia”, Jean-Marc Besse aponta as aproximações entre a representação cartográfica da Terra e a pintura de paisagens desde o século XVI, quando, por força da nova percepção que as grandes navegações motivaram, se “organizou para o olhar a experiência da diversidade das coisas terrestres” (Besse, 2006, p. 23), sem o que a Terra perderia palpabilidade e não seria mais do que um corpo esférico a se deslocar num universo em expansão.

Às imagens da Terra vista do espaço sideral, que há cinqüenta anos os olhares freqüentam, somam-se aquelas do espaço sideral visto da Terra, que lhes antecedem não apenas de quatrocentos anos, quando se construíram os primeiros telescópios e lunetas, mas de mais de cinqüenta séculos, a contar dos primeiros registros de observação dos astros por parte das civilizações da Antiguidade.

Não podem passar despercebidos os vínculos mantidos, ainda hoje, entre os lugares, as paisagens e a Terra, quer se a considere um ponto visto de fora ou um ponto de onde se avista o fora. A arte e o cinema contemporâneos os comprovam. Se não, vejam-se os observatórios astronômicos que, não de agora, conforme observa Gilles Clément em Une brève Histoire du Jardin (2012), estão associados a jardins, ou seja, a lugares onde a esteticidade difusa das paisagens se torna esteticidade condensada (Assunto, 1999). Vejam-se os earthworks, obras de landart das últimas décadas do século XX, fortemente comprometidas com uma percepção em escala totalmente distinta da natureza da Terra e da atmosfera terrestre, que tiveram observatórios astronômicos como tema, a exemplo daquelas concebidas por Robert Morris (Observatory, 1971), James Turrel (Roden Crater, 1974), Charles Ross (Star Axis, 1975), Nancy Holt (Sun Tunnels, 1976) ou Sylvie Blocher (Paysage abstrait pour la solitude du touriste, 1988), como aponta Colette Garraud (1994). Veja-se Nostalgia da Luz (2010), documentário de Patrício Guzmán, que liga poeticamente as investigações astronômicas sobre a origem do cosmos à busca concomitante, plenamente situada, localizada no tempo e no espaço, encarnada na paisagem do deserto de Atacama, que um grupo de mulheres empreende pelos restos de pessoas queridas, vítimas dos crimes da ditadura que o Chile sofreu de 1973 a 1990.

É possível, portanto, que ocorram ainda hoje (e nunca deixem de ocorrer) conjunções propícias de espaços e instantes poéticos nas quais lugares, paisagens, Terra e Cosmos fulgurem simultaneamente no miraculum (de mirare, ad-mirare, maravilhar-se) da imensidão íntima (Bachelard, 2008) e nos infundam, também simultaneamente, a ousadia e o cuidado.

Referências bibliográficas

ASSUNTO, Rosario. Ontologia e teleologia del giardino. Milano: Guerini e Associati, 1999.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BESSE, Jean-Marc. Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CLÉMENT, Gilles. Une brève histoire du jardin. Paris: Éditions JC Béhar, 2012.

GARRAUD, Colette. L'Idée de nature dans l'art contemporain. Paris, Flammarion, 1994.

LYOTARD, Jean-François. O inumano. Considerações sobre o tempo. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

MALDINEY, Henri. Regard, parole, espace. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973.

3. Deslocamentos da imagem do arquiteto: processo e produção para a complexidade

A proposta deste tema é debater o imaginário que cerca a atuação do arquiteto e urbanista na atualidade. Partindo da hipótese de que neste imaginário existe um desequilíbrio entre aspectos distintos da profissão, com valorização excessiva em uns e insuficiente em outros, a mesa tem como objetivo ampliar esta discussão. Pretendemos revisitar e refletir sobre o amplo espaço de possibilidades de atuação deste profissional e debater como suas habilidades e conhecimentos podem contribuir para a construção e o habitar em melhores edifícios, espaços e cidades.

A contribuição das profissões de projeto no enfrentamento de problemas complexos

Gil Barros, FAUUSP, Brasil
gil.barros@usp.br

Palavras-chave :

Profissões de projeto; cultura de projeto;
problemas complexos; pensamento estratégico

RESUMO

Este texto questiona a concepção comum das profissões de projeto, que as vincula aos objetos que costuma lidar. Apresenta uma concepção alternativa para as profissões de projeto onde elas são compostas de duas partes, uma parte exclusiva, de conhecimentos específicos vinculados aos objetos que aquela profissão lida tipicamente e outra parte genérica, baseada no enfoque utilizado em projeto, adotado para se lidar com problemas cuja definição é imprecisa. Usando como base estas concepção o texto então trata como os profissionais podem utilizar tipicamente esta bagagem profissional em sua atuação. Por fim apresenta situações menos comuns de uso, mas que justamente podem trazer grandes benefícios sociais.

Os limites do projeto e de suas profissões

> Q: “Quais são os limites do Design?”
> R: “Quais são os limites dos problemas?”
> ...
> Q: “A criação do Design admite restrição?”
> R: “O design depende em grande parte das restrições”.
> Q: “Quais restrições?”
> R: “A soma de todas as restrições. Aqui está um dos poucos indicadores efetivos para o problema de Design: a capacidade do Designer de reconhecer o maior número possível de restrições; sua vontade e entusiasmo por trabalhar dentro dos limites dessas restrições. Restrições de preço, de tamanho, de força, de equilíbrio, de superfície, de tempo e assim por diante. Cada problema tem sua própria lista peculiar.” (Eames, Eames 1972, tradução do autor)

As perguntas e respostas acima foram utilizadas como a base da exposição “Qu’est ce que le design?” (O que é Design?) do Musée des Arts Décoratifs de Paris em 1972. São a resposta do casal Ray e Charles Eames a uma série de perguntas que exploram as características do design, visto aqui como a atividade de projeto, e não como um campo profissional.

Complementando esta definição, em um outro estudo Cross (1990, tradução do autor) procura elencar as habilidades de um bom projetista e chega à seguinte lista. Ele deve conseguir:

- resolver problemas cuja definição é imprecisa;
- adotar estratégias cognitivas focadas na solução;
- utilizar pensamento baseado em conjecturas;
- utilizar ferramentas de modelagem não-verbais.

Já o designer inglês Bill Moggridge, que foi um dos fundadores da empresa de design IDEO e diretor do Museu Cooper-Hewitt em Nova Iorque também procurou chegar às habilidades básicas de um bom designer, e chegou aos seguintes cinco itens (Moggridge 2007, p. 649, tradução do autor):

1. sintetizar uma solução a partir da escolha de restrições relevantes;
2. enquadrar e reenquadrar tanto o problema quanto o objetivo;
3. criar e imaginar alternativas;
4. escolher entre as alternativas criadas;
5. visualizar e prototipar solução desejada.

O que é importante notar é que todas estas tentativas de definição não vinculam o projeto a uma área específica de atuação como o design de produto ou a arquitetura. Ao contrário, descrevem os limites da atividade de projeto como uma estratégia geral, sempre relativa ao problema enfrentado.

Existe aí um contraste entre esta visão ampla da atividade de projeto e a visão mais comum na sociedade das diversas profissões que atuam com projeto. Arquitetos, urbanistas, designers de produto, designers gráficos, designers de interação e outras diversas atividades afins, que Vassão (2010, p. 21) denomina de Cultura de Projeto, compõem um grupo de ocupações que compartilham entre si várias características, mas que são entendidas normalmente como profissões distintas, para as quais existem cursos de ensino superior distintos, inclusive com responsabilidades e atribuições profissionais distintas.

Por exemplo, é bem aceita a ideia que o design gráfico lida com produtos bidimensionais presentes em impressos ou em telas digitais, que o design de produto está vinculado a objetos diversos, normalmente produzidos em série, e que a arquitetura e urbanismo lidam com o ambiente construído.

Portanto, como se dá esta relação entre estas diferentes profissões, com diferentes técnicas e atribuições legais, e esta visão genérica da atividade de projeto?

A combinação de um enfoque geral com conhecimentos específicos

Novamente o designer Bill Moggridge traz uma contribuição para esta discussão. Com um posicionamento direto e pragmático propõe que:

> A natureza das restrições define a disciplina de design. ... os designers de produtos entendem como as pessoas se relacionam com objetos físicos e como manipular metais e plásticos. Designers gráficos aprendem como enxergamos imagens e entendemos informações e como manipular marcas no papel. Arquitetos tornam-se especialistas na forma como nos relacionamos com o espaço e aprendem a desenvolver estruturas para as pessoas habitarem.' (Moggridge 2007, p. 651, tradução do autor)

'Buchanan também compartilha uma visão semelhante e traz uma explicação histórica para esta divisão. Ele diz que esta divisão das artes liberais baseada nos tipos de objetos que tratavam teve origem no século XIX, quando "estes temas traziam uma compreensão integrada da experiência humana e da organização do conhecimento disponível" (Buchanan 1992, tradução do autor).

No entanto, já no final deste mesmo século esta tipologia baseada nos objetos que manipulam já estava se fragmentando em uma "colcha de retalhos de especializações" (Ibidem), chegando a perder a conexão entre elas segundo este mesmo autor.

Indo além dos autores citados no início do texto, Buchanan defende que o objeto de estudo do projeto não é algo facilmente definível, pois o projeto não tem um objeto específico vinculado à sua natureza. Na realidade o próprio projetista define qual será o objeto de estudo específico para cada projeto, e isto é feito para cada novo problema enfrentado (Ibidem).

Portanto é importante perceber que a configuração que divide as áreas de atuação de projeto em profissões distintas baseada nos tipos de objetos tratados por cada uma delas são um resultado histórico. Ela é baseada na articulação de diversos grupos sociais e de compreensões práticas da realidade, mas essencialmente uma construção arbitrária em termos de sua relação com a atividade específica de projeto.

Por exemplo, temos na configuração profissional brasileira a figura do arquiteto e urbanista, que atua tanto com edificações quanto nos espaços abertos (paisagismo) e no desenho e planejamento das cidades (urbanismo). Esta configuração tem uma origem histórica particular (Vidotto, Monteiro 2015), mas em outros países é comum que arquitetura e paisagismo sejam profissões distintas (por exemplo architecture e landscape architecture nos EUA), e que o urbanismo seja ainda uma outra área de atuação vinculada a uma especialização além da formação profissional, onde atuam arquitetos, paisagistas e outros profissionais, como economistas geógrafos e sociólogos.

Esta divisão profissional certamente cumpre uma função prática para organizar o processo de ensino, evitar sobreposições de atribuições profissionais e definir responsabilidades técnicas, mas falha na descrição das habilidades e competências destes projetistas e pode levar a uma leitura bastante errada do escopo de contribuições destes profissionais para a sociedade.

Ao vincular o profissional a um conjunto de objetos ela dificulta perceber que parte de seu conhecimento é genérico e mais amplamente aplicável, conforme defendo a seguir.

Acredito que uma descrição melhor para as profissões de projeto seja a seguinte: elas são sempre compostas por duas partes. Uma parte exclusiva, de conhecimentos específicos vinculados aos objetos que aquela profissão lida tipicamente e outra parte genérica, baseada no enfoque utilizado em projeto, adotado para se lidar com problemas cuja definição é imprecisa.

Desta forma, podemos ter a seguinte organização entre os conhecimentos na área de projeto e as diversas profissões ligadas ao campo exemplificados da seguinte forma:

- O arquiteto tipicamente utiliza plantas e cortes em uma gama de escalas (por exemplo de 1:5 a 1:500), emprega perspectivas cônicas, trabalha com materiais e técnicas da construção civil e conhece os diversos sistemas prediais.

- Um paisagista utilizará plantas e cortes em escalas menores (mais reduzidas, como 1:200 a 1:2000), trabalha com materiais e técnicas de plantio e movimentação de solos e conhece sistemas de irrigação e drenagem.

- Já um designer de produto utiliza mais projeções ortogonais e perspectivas cilíndricas em escalas maiores (como 2:1 a 1:20), trabalha com materiais da indústria, como plásticos, cerâmicas, madeiras e metais, conhece os sistemas produtivos ligados a estes materiais, como injeção, modelagem e cozimento, cortes, junções e soldagens e procura entender os contextos de uso específico dos objetos projetados, assim como as questões de descarte, reuso e reciclagem.

- Um designer gráfico utiliza essencialmente representações bidimensionais, normalmente em formato digital e escala 1:1, trabalha com produtos digitais ou gerados por técnicas diversas de impressão e conhece tanto a formação de imagens e cores por técnicas aditivas (emissão de luz) quanto subtrativas (reflexo de luz).

Estas especializações são visíveis nos ambientes de trabalho dos profissionais diversos, nos programas digitais que utilizam, assim como nos conteúdos encontrados nos currículos dos cursos de formação destes profissionais.

Mas ao mesmo tempo que temos estes conhecimentos específicos, temos um componente geral e compartilhado entre todas as profissões e ocupações ligadas ao campo do projeto, que é o enfoque adotado para a resolução de problemas. Este enfoque é baseado na combinação de paradigmas de trabalho racional e reflexivo, típicos das atividades de projeto (Barros 2018; Barros, Sakurai 2016).

Apresento aqui as características deste enfoque, como um sumário dos conceitos de outros autores apresentados anteriormente:

- lida com problemas cuja definição é imprecisa;

- o projetista deve elaborar esta definição de forma ativa;

- o processo é baseado na geração e seleção de soluções;

- utiliza a modelagem como uma ferramenta essencial neste processo.

Considero esta explicação das profissões do campo de projeto mais interessante pois ela possibilita alguns desdobramentos interessantes, que desenvolvo a seguir.

Uso de conhecimentos e enfoque na atividade profissional

Tomando a atividade de um profissional do campo de projeto como esta combinação entre um enfoque geral com conhecimentos específicos, podemos imaginar que sua atuação dentro do campo pode se dar das seguintes formas:

- utilizar tanto o enfoque geral quanto os conhecimentos específicos
- utilizar apenas os conhecimentos específicos;
- utilizar apenas o enfoque geral.

Naturalmente o mais comum é a primeira opção, onde o profissional utiliza frequentemente estes dois componentes de sua formação em sua prática. No caso típico em arquitetura, temos um arquiteto e urbanista que trabalha desenvolvendo projetos para o ambiente construído.

No caso do profissional fazer uma migração entre os tipos de objetos que lida em seus projetos ele terá uma parte da sua experiência que servirá para toda a sua atuação, o enfoque geral, enquanto que os conhecimentos específicos serão utilizados essencialmente em cada um dos campos de atuação e em uma troca de área precisarão ser reativados ou mesmo aprendidos.

Na segunda forma de atuação, que utiliza apenas os conhecimentos específicos, o profissional lida apenas com os objetos específicos da profissão, mas não com o enfoque ligado à atividade de projeto. Isto ocorre em situações onde o profissional não trabalha com a atividade de projeto, como em levantamentos, estudos e análises. Levantamentos de paisagismo, estudos de impacto como o EIA-RIMA e perícias e avaliações são exemplos deste tipo de situação.

Neste caso, porém, vale notar que quando estudos são posteriormente usados como insumo para projeto é mais interessante que sejam feitos por um profissional que domina também este processo, pois conhecendo o enfoque de projeto ele pode direcionar o estudo para torná-lo mais útil para a atividade projetual posterior.

Já a terceira forma de atuação ocorre quando o profissional utiliza o seu enfoque de projeto, mas não atua na área de sua formação original. Um exemplo típico desta situação são arquitetos que trabalham essencialmente com design gráfico ou com design de produto. Eles utilizam o enfoque geral de projeto, mas os conhecimentos específicos sobre sua área de atuação foram aprendidos através da prática ou de cursos complementares.

Mas neste terceiro caso também temos situações diversas, menos típicas, de arquitetos ou designers que migram para outros campos de atuação, até mesmo campos não considerados como áreas do campo do projeto.

Projeto como estratégia para a complexidade

Este é o caso da vasta aplicação que tem recebido o *Design Thinking*, que pode ser entendido como "pensamento projetual". Ao aplicar enfoques e metodologias de projeto nas mais diversas áreas, o pensamento projetual tem mostrado que é capaz de trazer novas soluções e alternativas para campos tão diversos como serviços financeiros, estruturas organizacionais e mesmo serviços como transporte via trens ou hospedagem em hotéis (Brown 2009), normalmente através da redefinição de problemas e de geração e modelagem de alternativas de forma iterativa.

Neste caso o pensamento projetual está sendo levado para além do que é tradicionalmente entendido como o campo do projeto, e sendo utilizado para enfrentar problemas que não são vistos tipicamente como atividades de projeto. No entanto, por serem problemas de definição imprecisa (ou mesmo impossível), o instrumental de projeto destes profissionais se mostra bastante aplicável.

Buchanan propõe que, por ser um enfoque genérico e vinculado à forma como um problema é tratado, e não a alguma característica específica do problema em si, este "pensamento projetual pode ser aplicado em qualquer área da experiência humana" (Buchanan 1992).

Um caso interessante que podemos analisar é a lei de zoneamento de uma cidade, que, por tratar diretamente do ambiente construído, tem forte envolvimento de arquitetos e urbanistas. Por ser uma lei ela não gera objetos diretamente, mas é uma forma abstrata de projeto, que gera regras que darão origem ao espaço de possibilidades dentro do qual outros projetistas poderão atuar.

Este tipo de projeto pode ser chamado de metadesign (Vassão 2010, p. 20) e não é encontrado apenas no caso do plano diretor, mas em grande parte dos planos e diretrizes feitos no urbanismo, assim como em muitos sistemas de interfaces digitais e mesmo no design de serviços, onde o projetista controla apenas um conjunto de regras abstratas e estas por sua vez, interagindo com outros atores, darão origem aos produtos físicos finais.

Portanto o que vemos é que o envolvimento de arquitetos e urbanistas na lei de zoneamento pode ir além dos conhecimentos específicos que estes têm do seu objeto de projeto, o ambiente construído.

As leis são conjuntos de regras abstratas e dada sua complexidade podem ser entendidas como problemas cuja definição é imprecisa, quiçá impossível. Neste caso, mesmo em leis que não li-

dem com o ambiente construído poderíamos ter a participação de projetistas, que trariam não os seus conhecimentos específicos, mas o seu enfoque para lidar com este tipo de problema. Portanto parece razoável dizer que um projeto de lei, que não é algo tipicamente visto como uma atividade para um projetista, poderia se beneficiar do conhecimento destes profissionais.

E além de serviços de trens e hotéis, o pensamento projetual se mostra útil na administração de organizações públicas e privadas e também em organizações da sociedade civil (Quayle 2017) ampliando o escopo de sua utilização e confirmando a afirmação de "escopo universal" feita por Buchanan (1992).

O que parece se configurar, portanto, é que o enfoque adotado em disciplinas de projeto parece ser uma boa estratégia para lidar com a complexidade enfrentada na atualidade, visto sua aptidão para lidar com problemas de definição difícil (e eventualmente impossível).

Questões em aberto no projeto de entidades abstratas

A partir desta colocação surgem outros questionamentos pertinentes.

Em primeiro lugar, como este enfoque será disponibilizado para o grupo de pessoas que irá lidar com o problema? Será sempre necessária a presença de um membro advindo de uma das profissões da Cultura de Projeto ou alternativamente, este enfoque deveria ser ensinado para outras profissões?

No caso de ser ensinado para outras profissões, como se ensina somente este enfoque, sem a necessidade dos conhecimentos específicos de uma das profissões de projeto?

E conforme colocado anteriormente, além de uma postura ativa para a definição de um problema inicialmente impreciso, o projeto depende de formas de se modelar alternativas tanto para sua seleção quando como suporte para o processo de geração.

Mais do que meras representações de ideias concebidas mentalmente, as ferramentas de modelagem são "próteses cognitivas" que os projetistas usam para gerar suas ideias em uma combinação de processos mentais e externalizações no mundo (Fish 2004).

Neste caso, como é feita a modelagem destas entidades abstratas? Quais as ferramentas que permitem externalizar este tipo de estrutura e manipulá-lo para a geração e seleção de ideias?

Não entendo estas questões como obstáculos para a utilizar o projeto fora das suas áreas de aplicação tradicionais. Pelo contrário, acredito que o uso do projeto de maneira mais difundida deve trazer muitos benefícios sociais, mas justamente aponto aqui estes questionamentos como temas que precisam ser tratados para sua aplicação efetiva.

Onde o projeto se faz mais necessário

Uma consideração que escuto recorrentemente tanto de colegas das profissões de projeto, como uma infeliz constatação, quanto de alunos, como angústia, é a seguinte: “Apesar de estar na profissão X, acabo me vendo atuando na área Y”. Portanto dizem que sua formação em determinada profissão de projeto foi um erro, talvez até uma imensa perda de tempo.

Ponho em dúvida este tipo de raciocínio pois acho que ele está baseado apenas na parte dos conhecimentos específicos da profissão. Conforme vimos, ainda existe o enfoque genérico da profissão e imagino que este seja utilizado, pois os problemas de difícil definição estão bastante presentes em nossa realidade.

Ao utilizar este enfoque para atacar problemas complexos acredito que estamos trazendo um grande benefício para a sociedade, seja ele dentro de nossas atribuições profissionais ou não. Enxergar as profissões apenas pelos objetos que atua me parece bastante limitante quando procuramos compreender a contribuição que as atividades de projeto podem trazer para a sociedade.

Não que não existam grandes e numerosos problemas nos campos específicos, seja na habitação e ambiente construído para arquitetos, nas cidades para urbanistas, nos espaços abertos para paisagistas, na quantidade de informações que temos atualmente para os designers gráficos e nas mais diversas máquinas e produtos para os designers de produto, e assim por diante.

Todas estas áreas precisam de profissionais capacitados que tenham tanto os conhecimentos específicos quanto o enfoque de projeto. No entanto acho importante apontar que muitas outras áreas não tem a participação de profissionais de projeto, mas certamente enfrentam problemas que poderiam ter nosso apoio.

Talvez justamente aí exista espaço para uma imensa contribuição, em levar o enfoque de projeto para áreas e situações onde ele hoje ainda não é utilizado e onde se possam encontrar soluções novas para antigos problemas.

Agradecimentos

Dentre os diversos colegas com quem discuti as ideias apresentadas neste trabalho devo agradecer particularmente a Caio Vassão, por sua visão sempre crítica e propositiva.

Referências

BARROS, Gil, 2018. Racionalidade e problemas selvagens no projeto de cidades inteligentes. In: ROZESTRATEN, Artur, Cidades “Inteligentes” e poéticas urbanas. 1. São Paulo, SP, Brazil: Annablume. pp. 67–91. ISBN 978-85-391-0919-7.

BARROS, Gil and SAKURAI, Tatiana, 2016. Os enfoques racional e reflexivo e sua relação com a gestão de projeto em arquitetura. In: Anais do XVI ENTAC - Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído: desafios e perspectivas da internacionalização da construção [online]. Porto Alegre, RS, Brazil: Associação Nacional do Ambiente Construído (ANTAC). 2016. pp. 2601–2611. [Accessed 14 October 2016]. Available from: http://infohab.org.br/entac/entac2016_artigos.html.

BROWN, Tim, 2009. Change by design how design thinking transforms organizations and inspires innovation. New York: HarperCollins. ISBN 978-0-06-193774-3.

BUCHANAN, Richard, 1992. Wicked Problems in Design Thinking. In: Design Issues. 1992. Vol. VIII, no. 2.

CROSS, Nigel, 1990. The nature and nurture of design ability. In: Design Studies. 1990. Vol. 11, no. 3, pp. 127–140.

EAMES, Ray and EAMES, Charles, 1972. Design Q&A Text. In: [online]. 1972. [Accessed 26 April 2017]. Available from: http://www.eamesoffice.com/the-work/design-q-a/. Transcript from original interview in video, available at: http://www.eamesoffice.com/the-work/design-q-a-text/

FISH, Jonathan, 2004. Cognitive Catalysis: Sketches for a Time-lagged Brain. In: GOLDSCHMIDT, G. and PORTER, W.L. (eds.), Design representation. London, UK: Springer-Verlag. pp. 151–184. ISBN 1-85233-753-2.

MOGGRIDGE, Bill, 2007. Designing Interactions. Cambridge, MA, USA: MIT Press. ISBN 0-262-13474-8.

QUAYLE, Moura, 2017. Designed leadership. New York: Columbia University Press. ISBN 978-0-231-17312-4.

VASSÃO, Caio Adorno, 2010. Metadesign: ferramentas, estratégias e ética para a complexidade. São Paulo: Blucher. ISBN 978-85-212-0557-9.

VIDOTTO, Taiana Car and MONTEIRO, Ana Maria Reis de Goes, 2015. O discurso profissional e o ensino na formação do arquiteto e urbanista moderno em São Paulo: 1948 - 1962. In: Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP [online]. 18 December 2015. Vol. 22, no. 38, pp. 20. [Accessed 26 December 2018]. DOI 10.11606/issn.2317-2762.v22i38p20-37. Available from: http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/112275.

Elogio da multiplicidade: notas sobre a imagem do arquiteto e o alcance da profissão

Luciano Margotto, FAUUSP, Brasil

1

O debate sobre a imagem do arquiteto não é novo, assim como a distinção arquitetônica não constitui uma raridade na história. O assunto envolve uma gama intrincada de questões e frequentemente atravessa mais de um domínio do saber, levando não poucas vezes a incontornáveis confusões de mudança de foco que oscilam das obras aos seus respectivos autores. Não são incomuns o enfoque sociológico, o psicológico, ou o político. É possível analisar a arquitetura e o urbanismo no campo das artes ou das ciências, bem como nos dois simultaneamente. E quando se diz arquiteto, diz-se também urbanista, é claro, com considerável aumento de complexidade da reflexão. De todos os enfoques, a análise em termos de "profissão" talvez seja a mais limitada, mas não a menos importante, sobretudo quando relacionada ao ensino. Essa é a abordagem escolhida e se concentra, por assim dizer, em ampliar a ambição da profissão.

2

Segundo o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil - CAU/BR, existem onze campos[1] de atuação do arquiteto e urbanista, dentro dos quais são enumerados outros doze grupos[2] de atividades e atribuições, portanto, em linhas gerais, pode-se afirmar que existe mais de uma centena de possibilidades de trabalho para o arquiteto e urbanista brasileiro. O projeto é o grande destaque. Segundo o CAU/BR, projeto "é criação do espírito, documentada através da representação gráfica ou escrita de modo a permitir sua materialização, podendo referir-se a uma obra ou a uma instalação".[3]

Portanto, a ideia de projeto não se refere apenas ao projeto de edifícios, é claro. Tecnicamente, pode-se dizer que a elaboração de projeto é a "determinação e representação prévias do objeto (urbanização, edificação, elemento da edificação, instalação predial, componente construtivo, material para construção)". No entanto, não é incomum que, nas primeiras impressões sobre o campo de atividades da profissão, o projeto sempre esteja associado a edificações. Em importante estudo sobre o assunto, é significativo que Garry Stevens, tentando traçar um retrato do arquiteto, deixe registrada a seguinte pergunta: "à parte o projeto de edifícios, que outros interesses são típicos das realizações dos arquitetos?"[4] Em paralelo, outro sentimento que se pode distinguir na tentativa de compor alguma imagem do arquiteto é a "concepção genérica e vaga no meio profissional de que os arquitetos têm sido, historicamente, indivíduos de muitos talentos". [5] Entretanto, Stevens não consegue corroborar essa característica pelas evidências de seus estudos. Indo além, sugere até que se deva suspeitar de exemplos de indivíduos de grande cultura e prodigiosamente talentosos apresentados para demonstrar a versatilidade do arquiteto, afirmando que certos "nomes vêm à mente com tal frequência justamente porque são exceções, não a regra".

Enfim, no esforço de se construir um quadro do profissional e, respectivamente, de seus campos de atuação, ainda vale notar que os psicólogos costumam ser simpáticos com os arquitetos e parecem ter apenas coisas boas a dizer sobre arquitetura, enquanto que os sociólogos interessados no assunto são bem mais críticos. O que só comprova que não existe uma visão unívoca sobre o tema.

1 I - da Arquitetura e Urbanismo; II - da Arquitetura de Interiores; III - da Arquitetura Paisagística; IV - do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico; V - do Planejamento Urbano e Regional; VI - da Topografia; VII - da Tecnologia e resistência dos materiais; VIII - dos sistemas construtivos e estruturais; IX - de instalações e equipamentos referentes à Arquitetura e Urbanismo; X - do Conforto Ambiental; XI - do Meio Ambiente. Ver CAU/BR. :Tabelas de Honorários de Serviços de Arquitetura e Urbanismo do Brasil". Módulo I - Capítulo 1 - Item 3: Atribuições Profissionais do Arquiteto e Urbanista, pp. 14 – 15.

2 I - supervisão, coordenação, gestão e orientação técnica; II - coleta de dados, estudo, planejamento, projeto e especificação; III - estudo de viabilidade técnica e ambiental; IV - assistência técnica, assessoria e consultoria; V - direção de obras e de serviço técnico; VI - vistoria, perícia, avaliação, monitoramento, laudo, parecer técnico, auditoria e arbitragem; VII - desempenho de cargo e função técnica; VIII - treinamento, ensino, pesquisa e extensão universitária; IX - desenvolvimento, análise, experimentação, ensaio, padronização, mensuração e controle de qualidade; X - elaboração de orçamento; XI - produção e divulgação técnica especializada; e XII - execução, fiscalização e condução de obra, instalação e serviço técnico. Ver CAU/BR. "Tabelas de Honorários de Serviços de Arquitetura e Urbanismo do Brasil:. Módulo I - Capítulo 1 - Item 3: Atribuições Profissionais do Arquiteto e Urbanista, p. 14.

3 Idem, p. 16.

4 STEVENS, Garry. O círculo privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Tradução Lenise Garcia Corrêa Barbosa. Revisão técnica Sylvia Fischer. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003, p. 153.

5 Idem, p. 154.

3

O fato é que a imagem do arquiteto é uma construção coletiva e faz parte da cultura humana, em seu mais amplo sentido, portanto faz parte de todo um complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a moral, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridas pelo homem como membro da sociedade. Tanto o arquiteto quanto a sociedade projetam, em sua imagem, aquela que melhor expressa o seu ideal. Essas imagens em torno de um modelo, daquilo a que se aspira e que só tem existência no pensamento, muitas vezes aparecem ligadas ao arquiteto-gênio, ao arquiteto-herói ou ao arquiteto-mito, e estão intimamente relacionadas ao próprio ato de conceber a arquitetura, que é o ato de projetar. O projeto segue sendo o principal elemento estruturante da profissão de arquiteto; é ele o elemento agregador das diversas possibilidades da ação arquitetônica.

A questão é que o projeto é de natureza autoral. Por ser uma escolha entre uma infinidade de possibilidades, individual ou em equipe, é a autoria que responde pelo vínculo entre ideia e forma, nas múltiplas encruzilhadas que o processo de projeto percorre. Como é extremamente complexo o processo de projeto, envolvendo múltiplas variáveis disciplinares, tecnológicas, políticas, sociais, econômicas, além das artes, alcançar o feito de realizar uma grande obra não é algo comum. Recorrendo a Hannah Arendt ao citar Balzac, “as grandes paixões, como as obras-primas, são raras”.[6] Nesse sentido, a paisagem do gênio arquitetônico também é solitária, como reconhece Stevens: “onde os cientistas eminentes veriam uma multidão de contemporâneos eminentes, formando uma paisagem ativa e populosa, o grande arquiteto vislumbra apenas uns poucos outros picos se elevando acima de uma planície de mediocridade”. [7]

O extremo dessa imagem solitária é a do arquiteto-estrela, parte fundamental do fenômeno globalizado e extremamente midiatizado reconhecido como “star-system”. Nesse sistema, a arquitetura e o arquiteto são tratados como espetáculo, e os meios de comunicação são condição *sine qua non*. O arquiteto do *star-system* tira proveito de sua própria imagem por meio de sua arquitetura, de seus escritos, de sua presença, para promover-se. Há regras para participar do *star-system*, uma delas é ganhar o Prêmio Pritzker, mas não a única. Os arquitetos-estrela utilizam seu processo criativo como uma espécie de marca, como forma de criar uma identidade inconfundível e através disso adquirir e manter o renome, sempre ambicionando visibilidade global. Daí se conclui que o *star-system*, com a magnificação da obra arquitetônica e do arquiteto a um alto custo, assumiu importante papel na perda da identidade social intrínseca à arquitetura. Acontece que num contexto mundial de escassez de recursos, todo o sistema passa a ser questionado. Depois da crise de 2106, pode-se dizer que essa época já passou, mas isso é recente e a construção coletiva pode valer-se de tempos longos.

6 ARENDT, Hannah. Homens em tempos sombrios. Tradução Denise Bottmann; posfácio Celso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 105.
7 Op. Cit., p. 176.

4

A partir deste momento, a responsabilidade dos intelectuais, inclusive dos arquitetos, retorna a uma opção moral, como lembra Montaner: “combater a injustiça, os privilégios, as exclusões e a degradação do mundo”. [8] O reconhecimento daquela idealização do arquiteto enraizada no imaginário da profissão, influenciando não só a pratica profissional, mas também o ensino (o que é mais grave), só deixa mais contundente a necessidade de revisão da imagem do arquiteto. Não se trata de combater (não seria inteligente, diga-se de passagem) a imagem do arquiteto-gênio, arquiteto-herói, arquiteto-mito ou arquiteto-autor, que significaria redução do campo de atuação, para dizer o mínimo. Se a cidade é, por natureza, uma pluralidade; e se a atuação profissional é, também por natureza, multidisciplinar e coletiva, a multiplicidade de conhecimentos e de habilidades deve ser a resposta. A multiplicidade como excessiva ambição de propósitos em duplo sentido. Por um lado, amplia-se o campo desta atividade humana que é a arquitetura e o urbanismo, multiplicam-se as possibilidades de atuação. Deste modo, amplia-se a ambição e o alcance da profissão. Por outro, amplia-se a consistência de cada obra que é oriunda da trama da multiplicidade. Lembrando Italo Calvino, “o conhecimento como multiplicidade é o fio que ata as obras maiores”.[9] A arquitetura não é mais pensável como uma totalidade que não seja potencial, conjectural, multíplice. Se o mundo pode ser visto como um “sistema de sistemas” em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles, o grande desafio para a arquitetura é o de participar de todos, tecendo em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.

Não importa se nos muitos episódios de propostas de vida comunitária, de boas práticas e de alternativas para um mundo melhor, “não se dará espaço algum à arquitetura das estrelas e de maior influência midiática”.[10] A arquitetura só pode viver se se propõe a ampliar a ambição da profissão, até mesmo para além de suas possibilidades de realização.

Com efeito, há vazios na sociedade em que vivemos. Esses vazios não provêm do acaso e são também lugares do possível. Henri Lefebvre já alertava que, em nossa sociedade lacunar, “uma das maiores aspirações que o pensamento ativo pode propor a si mesmo, pensamento este que tenha saído da especulação e da contemplação e também das decupagens fragmentárias e dos conhecimentos parcelares, é o de povoar essa lacuna”.[11] O perigo é a leitura enviesada de Lefebvre como sinônimo de “legitimação da política pública ao invés de crítica radical às ações do Estado, que se constrói como avalizador do processo de crescimento econômico integrado à urbanização neoliberal”[12], isto é, de reiteração daquilo que fundamenta a desigualdade.

8 MONTANER, Joseph Maria; MUXÍ, Zaida. Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 11.
9 CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 130.
10 MONTANER, Joseph Maria; MUXÍ, Zaida. Op. Cit., p. 16.
11 LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001, p. 115.
12 Ver Henri Lefebvre e a Utopia do Direito à Cidade. Disponível em: <http://observatoriodasmetropoles.net.br/wp/henri-lefebvre-e-utopia-do-direito-cidade-usp/>. Acesso em 23 mar. 2019.

5

Portanto, essas novas possibilidades de atuação, que certamente constituem ou constituirão novas imagens do arquiteto compõem uma agenda contemporânea, embora não exatamente nova. Afinal, se Lefebvre é um marco, debatem-se novas orientações e práticas sociais para a cidade há pelo menos cinquenta anos. Resumindo muito, é o aumento da complexidade dos problemas da cidade que leva à exigência de profissionais trabalhando de maneira mais qualificada e em mais campos de atuação, que vão desde o debate e formulação das mais avançadas políticas urbanas, públicas, até às ações de pequena escala como práticas coletivistas e autogestionárias, isto é, até mesmo àquelas que propõem substituir o conceito de "público" pelo de "comum".[13]

Nesse amplo espaço de possibilidades de atuação profissional e por consequência de multiplicidade do imaginário que cerca o arquiteto, o lugar do arquiteto-autor, como síntese de todas as imagens que o compõem – gênio, mito, herói –, também deve ser preservado. Essa imagem mítica não deve ser estimulada no ensino, como se fosse um objetivo a ser permanentemente procurado, pois provou não ser suficiente, mas também não precisa ser combatida, porque necessária e não ociosa. Em suma, não basta, mas é necessária. A autoria é essencial para que o arquiteto se reconheça no próprio trabalho, para que imprima humanidade à sua contribuição ao mundo. A autoria em suas várias acepções como a responsabilidade, ou aquilo que motiva a ocorrência de algo, é substancial também para da arquitetura, assim como o é para outros campos da cultura.

Pensar quais são os bens indispensáveis a todo ser humano numa reflexão sobre direitos humanos pressupõe considerar "não apenas aqueles que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual".[14] Antônio Cândido em sua obra O Direito à Literatura observa que são bens indispensáveis a alimentação, a moradia, a instrução, a saúde, a liberdade individual etc.; e também o direito à crença, ao lazer, à arte e à literatura e, por que não, à arquitetura. O paralelo com a literatura e o diálogo com essa obra pode ser esclarecedor. Para Antônio Cândido, "não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação"[15], o que o leva à metáfora da literatura como "sonho acordado das civilizações". Daí é fácil chegar à conclusão de que "assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio sem a literatura".

Com efeito, a função da arquitetura, de modo idêntico à literatura, está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive seu papel contraditório, e humanizador. Talvez humani-

13 Guilherme Wisnik desenvolve o assunto relacionando-o aos conceitos de trabalho e labor presentes na obra A condição humana (1958), de Hannah Arendt. Ver Guilherme Wisnik, "De volta à aldeia?", in WISNIK, Guilherme; MARIUTTI, Julio. Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 76.

14 Antônio Cândido, "O direito à literatura", in CÂNDIDO, Antônio. Vários escritos. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, p. 176.

15 Ibidem.

zador porque contraditório, como destaca Cândido. É possível distinguir três faces da literatura que também servem para arquitetura: 1) Arquitetura é forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e consciente. 2) Arquitetura é forma de expressão, isto é, manifesta visão de mundo, ainda que a história contenha controvérsias, que ao final mais confirmam do que deixam dúvidas a esse respeito. Para Ortega y Gasset, por exemplo, "a arquitetura é uma arte étnica e não se presta a caprichos. Sua capacidade expressiva não é muito completa; só expressa, pois, os amplos e simples estados de espírito, os quais não são de caráter individual, mas de um povo ou de uma época".[16] Em oposição, Oscar Wilde profetiza a Arte como tendo vida própria, isto é, como forma de expressão autônoma:

> A Arte não é expressão de nada, a não ser de si mesma. Tem uma vida independente, tal como o Pensamento a tem, e desenvolve-se estritamente por caminhos próprios. Não é necessariamente realista numa época de realismo, nem espiritual numa época de fé. Longe de ser uma criação de seu tempo, está normalmente em oposição frontal a ele, e a única história que preserva para nós é a história da sua própria evolução[17].

Embora arquitetura não seja exatamente arte, tais considerações, além de não deixar escapar que há especificidades na natureza do método arquitetônico, mostram o quanto ele pode ser entendido de modo permeável a outros campos disciplinares. E por último: 3) Arquitetura é a construção de objetos ou sistema de objetos, com estrutura e significado.

De modo idêntico à produção literária, que "tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado"[18], a produção arquitetônica pressupõe a construção de linguagens amparadas no campo do fazer. Toda obra arquitetônica pressupõe essa superação do caos, determinada por um arranjo especial dos "tijolos" que a compõem, fazendo uma proposta de sentido. Assim, a arquitetura contribui "para elevar a experiência amorfa ao nível da expressão organizada". Pode-se dizer, assim, que as produções arquitetônicas, de todos os tipos e funções, "satisfazem necessidades básicas do homem, sobretudo através desta incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão de mundo". [19] Essa humanização e enriquecimento ocorrem "por meio do conhecimento oriundo da expressão submetida a uma ordem redentora da confusão".

Isso posto, deve-se lembrar que além do conhecimento que não está aparente, que provém desta organização e visão de mundo, há na arquitetura níveis de conhecimento intencional planejados pelo autor que chamam imediatamente a atenção por suas intenções ideológicas, de engajamento, em que todos os esforços são reunidos no intuito de se tentar resolver problemas sociais. Disso resulta uma arquitetura e um urbanismo empenhados, fortemente vinculados a posições éticas, políticas, religiosas ou simplesmente humanísticas. E daí surge um perigo: afirmar que a arquitetura só alcança a verdadeira função quando é deste tipo. Essas

16 José Ortega y Gasset, "Adão no Paraíso" (1910), in ORTEGA Y GASSET, José. Adão no paraíso e outros ensaios de estética. São Paulo: Cortez, 2002, p. 32.
17 Oscar Wilde, "A Verdade das Máscaras", in WILDE, Oscar. Intenções, quatro ensaios sobre estética. 2. ed. Lisboa: Editora Cotovia, 1993, p. 203..
18 CÂNDIDO, Antônio. Op. Cit., p. 179.
19 Idem, p. 182.

posições são falhas e prejudiciais à verdadeira produção literária ou arquitetônica, "porque têm como pressuposto que ela se justifica por meio de finalidades alheias ao plano estético, que é o decisivo". [20] O campo ético, político ou social são importantes como quaisquer outros, e não podem ser proscritos em hipótese nenhuma; "mas sua validade depende da forma que lhes dá existência como um certo tipo de objeto". Todas as mensagens só têm eficiência quando reduzidas à estrutura arquitetônica, à forma ordenadora.

Enfim, feita a ressalva, vale lembrar que há obras arquitetônicas ou de infraestrutura com grande vocação de transformação social, de melhorar a qualidade de vida das populações mais necessitadas, de reduzir desigualdades. Tais obras, ainda que perfeitamente éticas, podem eventualmente não ser de boa qualidade e não satisfazerem os requisitos que asseguram a sua real eficiência. É claro que se podem conseguir avanços com quaisquer iniciativas, mas só a intenção e o assunto não bastam. Arriscar-se num último paralelo com outra área, aprendendo com *O direito à literatura* que "a eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes", [21] pode ser útil na tentativa de se construir uma imagem clara para a posição da estética também na arquitetura e no urbanismo.

Multiplicar os campos de atuação, cada vez mais engajados, tratando de questões existenciais fundamentais, seja pelo modo de estruturar a ação e o poder, seja pelo modo de acolher a variedade e a indeterminação de todas as possibilidades que existem no ser humano, é, em última análise, insistir na ideia de integridade como a mais profunda qualidade da edificação e da cidade, não deixando escapar que o plano estético é fundamental.

20 Idem, p. 183 (grifo nosso).
21 Idem, p. 184 (grifo nosso).

4. Representando conflitos e resistências: cartografias e o campo ampliado da produção de imagens contra-hegemônicas

A proposta deste tema é debater como a pesquisa em arquitetura e urbanismo pode contribuir para todo um campo de produção de imagens que disputem narrativas de maneira a produzir leituras contra-hegemônicas, explorações analíticas de resistência e sínteses que apresentem o conflito socioespacial na produção do espaço. A produção cartográfica e iconográfica em geral é questão importante na produção do conhecimento científico na arquitetura e urbanismo, indissociável e equivalente às palavras na construção de sentidos neste campo de saber. Nesta temática, busca-se debater produções iconográficas e a espacialização de informações entendidas como investigações rigorosas ancoradas em abordagens políticas, técnicas e estéticas das representações espaciais.

5. Cidade e imagem: fotografia e experiência urbana

A proposta deste tema é discutir as novas deformações na experiência da cidade mediada por imagens. Com foco na produção contemporânea e à luz das tecnologias digitais de captação e compartilhamento, propõe-se uma análise sobre a construção de singularidades diante do fluxo das imagens em redes, pensando o ato fotográfico como alienação ou estratégia de resistência e mapeamento sensível dos espaços e tempos da cidade.

Fotografias órfãs e insurgências
supervivências dos arquivos de imagens

Fabiana Bruno, Unicamp – Brasil
Laboratório Antropológico de Grafias e Imagem (LÁGRIMA)
Departamento de Antropologia - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Palavras-chave :
Fotografias-órfas, Cidade e Imagem, Antropologia, Arquivo, Fotografias vernaculares

RESUMO

Esta comunicação propõe uma reflexão sobre um modo de conhecimento por imagens a partir de um arquivo de fotografias-órfãs, termo aqui utilizado para referir-se às fotografias vernaculares, descartadas dos álbuns de famílias, abandonadas no contexto das dinâmicas de metrópoles como São Paulo, Campinas, Buenos Aires, Paris, entre outras. Estas fotografias órfãs são encontradas ao acaso, em ambientes fluídos, como os mercados de pulgas e feiras de antiguidades, ou então dispensadas em lixeiras ou demolições de prédios urbanos. Na natureza destas fotografias – errantes e anônimas – está a perda da estabilidade, "do berço de origem", como conhecimento que era transmitido a partir da prática de uma narração. Diz-se daquela contada por um membro "guardião", espécie de narrador das memórias de família e de suas vidas no contexto das cidades ou do campo, a partir das fotografias. Refletir sobre a imagem e sua habilidade de insurgir pensamentos, gestando narrativas sobre o mundo, soberana aos tempos e tantas vezes, aos ditames impostos às suas múltiplas peles e camadas de supervivências.

Apresentação

Como ponto de partida, esta comunicação prende-se à constituição dos chamados arquivos órfãos, estes lotes de imagens abandonadas/descartadas nas cidades em uma condição anônima. Farei um percurso, nesta conferência, amparada pelas minhas trajetórias de pesquisas, com as quais venho procurando interrogar imagens, seja no universo das Fotobiografias, nos álbuns de famílias, e mais recentemente por meio de arquivos de fotografias que perderam o seu "valor de uso" dentro de um contexto familiar, por viverem sob a condição de imagens descartadas, imagens desgarradas, desterradas de seus berços de origem. Fotobiografia e fotografias- órfãs são dois conceitos que habitam minhas pesquisas. Conjuntamente a outras investigações ampliadas em relação ao Arquivo e seus enigmas, estas noções encontram lugar nas experimentações de pesquisa que buscam desvendar as nervuras do "Atlas" (Didi-Huberman: 2013-2011), suas redes de fluxos e significações a serem desvendadas pelas viagens eternais das imagens no mundo.

Arquivos: materialidade, memórias e anacronismo do tempo

Percorrer e aprofundar esta noção de fotografias-órfãs, a partir de duas experiências constituídas em cidades como Paris e Campinas, foi o intutito de estudo recente, desenvolvido durante meu pós-doutoramento (2013-2016), quando examinei fotografias depositadas em um espaço fundado para abrigar álbuns e fotografias abandonadas – a Conserverie National de l'Album de Famille, instituição mantida pela associação C'était où ? C'était quand ?, em Metz, na França. O espaço funciona como um ponto de reencontro (uma residência ou asilo) de álbuns e fotografias de família que são reunidos a partir de uma circunstância de abandono por suas famílias e são acolhidos, sem muitas referências sobre as histórias de família, passando a serem revisitados por artistas em produções artísticas e ficções literárias.

Lugares como estes, um outro modelo de arquivo, questionam o próprio lugar "oficial" dos arquivos. São arquivos que servem para guardar os restos ou o abandono, as fotografias omitidas, rasgadas, clandestinas, o que nos convida a pensar não apenas sobre o descarte de fotografias antigas, mas também na adoção e na sua restituição às histórias do mundo. Existe um estatuto destas fotografias enquanto memórias não apenas como apropriações, mas como acolhimento para a reposição de algo que falta; que ficou de fora, que restou e por essa razão desafia o que foi para o álbum e aquilo que não permaneceu lá.

Posteriormente a esta pesquisa realizada na França, participei da constituição e formação propriamente, de um arquivo para acolher fotografias-órfãs encontradas por catadores de lixo reciclado, na cidade de Campinas, em São Paulo. Este arquivo, chamado ACHO – Arquivo Coleção de Histórias Ordinárias – foi formado a partir da da reunião de artistas e pesquisadores em uma associação, cujo interesse era recolher e abrigar essas imagens, muitas vezes rasgadas, mofadas, deterioradas, e com elas produzir novas narrativas, novas possibilidades de falar do mundo e expressar coisas e lugares do mundo por meio de imagens.

Atlas de imagens

A este ato de adoção dessas imagens, em seus originais, compreende-se dar um destino a elas, não para catalogá-las e nem classificá-las, mas para com elas questionar a própria história da família e dos lugares por imagem. Restituí-las em sua liberdade e designar a estas imagens um lugar no mundo, a partir da aposta de um outro modo de conhecer, a partir de um pensamento sensível. Importa a esta reflexão o gesto de adoção destas imagens anônimas e o subsequente movimento de abri-las e desdobrá-las em direção a outras histórias conectadas ao não-saber sobre as cidades e a memória, a um pensamento sensível e imaginativo, nos termos do que propõe Georges Didi-Huberman em "Atlas. O Gaio Saber Inquieto" (2013-2011).

Essas imagens que compõem um arquivo-órfão, muito embora anônimas, possuem marcas, expressões e gestos emocionais capazes de tocar nossas memórias. Somos capazes de reconhecer, de nos afetar por essas imagens ainda que não possamos de imediato saber nada sobre elas. Não importa muito o que elas são; importa mais como elas se expressam e como elas agem em nós.

O ponto de inflexão se fixa sobre o que podem ser essas fotografias adotadas, enquanto um material expressivo que problematiza a narrativa destas fotografias de família, deslocando o lugar "de quem narra" para "quem agora pode narrar" essas fotografias.

Desta forma, se no dispositivo álbum de família, o ritual de memória era constituído para contar (narrar uma a uma, imagem por imagem) e para conhecer uma história familiar (e podia-se dialogar com este narrador sobre suas fotografias), diferentemente, o dispositivo do "atlas" (imagens concebidas numa relação de conjunto, nos termos de Aby Warburg e Didi- Huberman) supõe a experiência de "ver" e "experimentar" visualmente, em conjunto, em relação numa espécie de prancha ou cartografia, as próprias fotografias vernaculares para saber algo.

Na acepção de Aby Warburg (2000), as imagens são "sobreviventes", elas "supervivem" e carregam a potência de atravessar temporalidades e "expressar gestos" antigos das culturas. Para além de discursos, historicismos e lugares de representação, portanto, interessa percorrer nesta comunicação, portanto, um caminho de reflexões sobre a potência das imagens, como lugar de relações engajadas e associações com as coisas e a memória do mundo e suas temporalidades. Desertadas dos álbuns e arquivos de família, poderiam estas fotografias serem lançadas à possibilidade de viajarem para muito mais distante dos domínios e da colonização dos álbuns, numa outra dimensão de vida das imagens? E o que seriam elas capazes de nos revelar sobre as cidades?

Pensar por imagem

Por tais configurações, talvez se faça claro que em pleno século XXI ainda há muitas perguntas sem respostas para as quais deveríamos dedicar mais tempo e pensamento. Por que criamos imagens? O que esperamos delas? E para quê as imagens nos têm servido ao longo da história? Como a Antropologia e a História se relacionam com os retratos e as fotografias anônimas ao longo de sua trajetória? E hoje, qual o significado de se adotar fotografias órfãs? Para quê e para quem?

Vale pensar que desafios epistemológicos também ganham relevo quando lançamos perguntas como por exemplo: como engajar o estudo de imagens anônimas a um modo de conhecimento estético e sensível sobre a vida das próprias fotografias, a vida das pessoas, das cidades e das coisas do mundo? De que maneira a fotografia, como lugar de relações e de experiência, potencializa a possibilidade de abrir e desdobrar outras histórias? E como desafiar uma outra maneira de ver, sentir e pensar, com e por imagens, por meio de correspondências e associações, para além de um saber prévio, e de um lugar meramente de interpretação ou de um discurso histórico.

Referências bibliográficas

BRUNO, Fabiana. Fotobiografia. Por uma Metodologia da Estética em Antropologia. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem Sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta. Lisboa: KKYM, 2013b. _____. Falenas. Lisboa: KKYM, 2015a.

_____. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ediotra UFMG, 2015b.

INGOLD, Tim. Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description. Londres: Routledge, 2011. SAMAIN, E (org.). Como pensam as imagens. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, E. “As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo”. In: Visualidades, Goiânia, v. 10. P. 151-164, 2012.

WARBURG, Aby. Der Bilderatlas Mnemosyne (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink), 2000. Berlim: Akademie Verlag (versão espanhol: Atlas Mnemosyne. Madrid: Ediciones Akal), 2010.

Imagem, design e território
uma experiência no ensino de arquitetura e urbanismo

Goldchmit, FAUUSP, Brasil
saragold@usp.br

Palavras-chave :
imagem, design visual, ensino, arquitetura e urbanismo

RESUMO

Este texto apresenta os processos e resultados de uma experiência de ensino na disciplina Projeto Visual Gráfico, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. A partir dessa experiência, pretende-se refletir sobre a produção de imagens fotográficas para sensibilização aos espaços e tempos da cidade, assim como suas aplicações em projetos visuais. A disciplina tem como objetivo geral o desenvolvimento de projetos visuais relacionados ao edifício e à cidade. A experiência aqui relatada abordou as relações entre design visual e valorização do território urbano, por meio da comunicação de aspectos relativos ao ambiente, à identidade, à história e à cultura, apoiados pelos princípios de design voltado para transformação social. A proposta pedagógica envolveu a criação de projetos visuais gráficos em múltiplas plataformas tais como cartazes, publicações editoriais, sites e mapas digitais. A atividade de fotografar a cidade, inicialmente empregada como metodologia de pesquisa de campo, mostrou-se eficaz para o contato dos estudantes com a realidade dos contextos urbanos. A análise dos resultados aponta que, além de artefato informacional, a imagem fotográfica configurou sentidos para os projetos, dando visibilidade a aspectos do território que nortearam as estratégias narrativas então incorporadas nas múltiplas interfaces comunicacionais.

Introdução

Esta comunicação visa relatar uma experiência de ensino no curso de Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, na disciplina Projeto Visual Gráfico (PVG). A disciplina é a terceira de uma sequência de quatro disciplinas de Programação Visual presentes na estrutura curricular do curso, sendo idealmente ministrada para os alunos do 4º semestre. Está ativa neste formato desde 2013, com carga horária total de 60 horas por semestre. São 15 aulas com duração de 4 horas cada, uma vez por semana. A experiência aqui relatada ocorreu no 2º semestre de 2018[1].

A disciplina PVG tem como objetivo geral capacitar os estudantes para a realização de projetos visuais relacionados ao edifício e à cidade, incluindo os projetos de identidade e das mídias impressas. Nesta ocasião, abordamos especificamente os vínculos entre design gráfico e valorização do território urbano, por meio da comunicação de aspectos relativos ao ambiente, à identidade, à história e à cultura. A base conceitual da proposta foi idealizada segundo princípios de design voltados para a transformação social (Frascara 1997, Forlizzi & Lebbon 2002, Manzini 2015, Krucken 2009).

Na visão de Frascara (1997, p. 23), o design de comunicações afeta o "conhecimento, as atitudes e o comportamento das pessoas"[2], afim de transformar a situação existente em uma situação desejada. Para tanto, as mensagens visuais devem ser "detectáveis, discrimináveis, atraentes, compreensíveis e convincentes"[3] (Frascara, 1997, p.20):

> [...] A excelência da forma de uma mensagem provê força à comunicação; resulta em uma expansão da experiência visual do público; reforça a relação simbólica entre forma e conteúdo; intensifica a experiência visual do observador, guia o ato visual em termos de hierarquias e sequências; confere valor estético ao objeto; gera prazer; desperta uma relação de respeito pela habilidade e inteligênciia do autor e conecta o observador com valores culturais que transcendem a função operativa do design". (Frascara, 1997, p.20, tradução da autora)

Forlizzi & Lebbon (2002) apontam que, historicamente, o designer gráfico esteve orientado para demandas de clientes e o desenvolvimento de peças gráficas, focado, acima de tudo, em traduzir conteúdo verbal em visual, confiando em sua formação e intuição. Nas últimas décadas, contudo, o público tornou-se extremamente diverso em idade, renda e capacidade, com maior variedade de expectativas, influências e educação. Além disso, estamos muito mais expostos a estímulos visuais e experiências em um mundo repleto de mensagens codificadas. Por estes motivos, fiar-se apenas na intuição do designer pode não ser mais uma abordagem efetiva para criar comunicações que ressoam com um público em particular. Ao constituir empatia e diálogo com o usuário, sem prescindir das qualidades estéticas, o designer visual ganha relevância como mediador da informação.

1 A proposta foi elaborada em conjunto pelas professoras Daniela Hanns, Fernanda Sarmento e a autora e aplicada para suas respectivas turmas, com apoio das mestrandas Beatriz Dinelli e Patricia Lobo, do Programa de Pós Graduação em Design da FAUUSP.
2 Tradução da autora.
3 Idem.

Manzini (2015) discute a emergência de nova posição do designer especialista no mundo contemporâneo, "onde todos fazem design". Segundo o autor, vivemos uma onda de inovação social sem precedentes, na qual novas ideias (sob a forma de produtos, serviços e modelos) atendem necessidades sociais e criam novas relações ou colaborações. Trata-se de uma multiplicidade de pequenas iniciativas que podem gerar grande impacto, encampadas por atores sociais diversos que utilizam os métodos e ferramentas de design, hoje mais difundidos e acessíveis. Para além da resolução de problemas, que é a atribuição primordial dos designers, os especialistas podem colaborar para a criação de valores, qualidades e sistemas de sentidos. Para tanto, uma das estratégias sugeridas por Manzini (2015) é "tornar as coisas visíveis e tangíveis", ou seja, projetar para a visibilidade:

> "Rearranjando dados numéricos, reiterpretando informação qualitativa, localizando informação geograficamente, e construindo taxonomias visuais, podemos desenvolver uma visualização diagramática – como um atalho gráfico – para descrever e revelar as conexões escondidas dos sistemas complexos". (Manzini, 2015, s.p., tradução da autora).

Krucken (2009) traz uma no*ção* de design e território que se caracteriza pelo modo como o design atua na comunicação, melhoria dos serviços e produtos locais, destacando qualidades para valorizar o território como um todo. O objetivo é tornar o lugar e suas potencialidades reconhecíveis, trabalhando a difusão de elementos culturais, históricos, ambientais etc. Como contribuição metodológica, destacamos *ações* indicadas pela autora para valorizar produtos e territórios, tais como:

> "Reconhecer as qualidades do produto e do território; ativar as competências situadas no território; comunicar o produto e o território; proteger a identidade local e o patrimômio material e imaterial (...); desenvolver novos produtos e serviços que respeitem a vocação e valorizem o território" (Krucken, 2009, p.98).

No modelo de ensino de design visual de base modernista, questões de contexto e conteúdo são normalmente postergadas até os estágios mais avançados dos cursos. Mas tais vínculos com as condições locais e os significados pretendidos fazem muito sentido para os estudantes iniciantes (Davis & Hunt, 2017).

Uma questão que nos mantem em constante aprimoramento *é pensar o ensino de arquitetura, urbanismo e design para* essa geração de estudantes. Nascidos a partir de 1995 em um mundo já globalmente conectado, estão imersos na cultura digital, vivenciando novas formas de experiência e sociabilidade, sem conhecer o modo de vida anterior à internet. Estudos recentes revelam que metodologias ativas de aprendizagem baseadas no aluno, com ênfase na visualidade e em ambiente colaborativo podem ser mais eficazes (Cilliers, 2017).

Assim, partimos da hipótese que a atividade inicial de fotografar a cidade funcionaria como gatilho para a experiência sensorial dos espaços e tempos da cidade. Em seguida, as imagens coletadas estariam disponíveis para a criação de projetos visuais gráficos em múltiplas plataformas tais como cartazes, publicações editoriais, sites e mapas digitais.

Metodologia

A turma de aproximadamente 130 alunos sob responsabilidade de 3 professoras foi dividida em equipes de 4 a 5 integrantes. Cada equipe elegeu um território da cidade de São Paulo por livre escolha. Muitas equipes optaram por regiões que *já* estavam sendo trabalhadas em outras disciplinas, afim de obter sinergia entre os projetos em andamento no semestre. A proposta pedagógica foi dividida em quatro módulos sequenciais, de acordo com os exercícios, objetivos e estratégias descritos a seguir (tabela 1):

	Exercícios propostos	Objetivos	Estratégias
1	**Caderno de desenhos e fotografias** Registrar aspectos da paisagem ou do ambiente construído que mereçam ser destacados ou valorizados em regiões específicas da cidade, através de fotografias e caderno de anotações, colagens e desenhos.	Coletar dados em visitas de campo; sensibilizar o estudante em contextos reais; desenvolver o olhar e a expressão individual.	Eleger uma região da cidade de São Paulo; realizar visitas e percursos a pé para observação; fotografar e desenhar paisagens, edifícios, objetos, pessoas, etc; anotar percepções e informações coletadas no caderno. Exercício individual.
2	**Cartaz** Elaborar um cartaz que comunique visualmente aspectos do lugar estudado, a ser instalado hipoteticamente em pontos de ônibus.	Organizar estratégia, forma e significado em peça gráfica de baixa complexidade.	Associar informações verbais e visuais em uma peça gráfica síntese através da escolha de imagens, estilos tipográficos, cores e grafismos. Exercício em dupla.
3	**Publicação editorial impressa** Projetar uma publicação impressa sobre o lugar estudado, que auxilie a valorização de territórios por meio da comunicação de aspectos relativos ao ambiente, à identidade, à história e à cultura.	Editar e organizar conteúdo complexo em mídia impressa; estudar aspectos da materialidade e da tecnologia gráfica; desenvolver competências para o trabalho em grupo.	Definir conceito e título da publicação, tipo (jornal, revista, guia, catálogo), coletar e editar conteúdo verbal e visual, espelho (sequência de páginas), elementos de identidade visual (letras, cores, imagens), estrutura tipográfica do projeto visual (grid, colunas, margens, elementos da página, manchas de textos, hierarquias, estilos tipográficos), direção de arte (fotografia, ilustração e infografia). Estudar viabilidade de reprodução gráfica, técnicas, materiais e possibilidades de inovação. Exercício em equipe de 4 a 5 integrantes.
4	**Website e mapa digital** Criar site e mapa interativo sobre o território. Pode incluir histórico, apresentação e indicação dos locais estudados, assim como conteúdos customizados pelas equipes.	Adequar conteúdo em mídia digital; estudar aspectos de estrutura e navegação; design visual e sensorial; interação; desenvolver competências para o trabalho em grupo.	Definir estratégia (objetivos e requisitos de usuários/visitantes); escopo (conteúdo e funcionalidades); estrutura (arquitetura da informação e design de interação); estrutura (design da informação, design de navegação); superfície (design sensorial). Adaptar aspectos considerados para o exercício 3 e dimensões (aural, visual, háptico) da experiência. Exercício em equipe de 4 a 5 integrantes.

Tabela 1: Descritivo dos exercícios, objetivos e estratégias baseado no programa da disciplina Projeto Visual Gráfico, elaborado por Daniela Kutschat Hanns, Fernanda Sarmento e Sara Goldchmit em 2018.

A dinâmica de ensino envolveu aulas expositivas, desenvolvimento dos projetos durante o horário da aula, visitas de campo, orientações às equipes pelas professoras, *feedback* dos trabalhos realizados em sessões conjuntas ou em fichas de avaliação por escrito ao final de cada fase. As entregas compunham-se dos objetos físicos e respectivos arquivos digitais PDF enviados para o *Google Drive*, de modo que a documentação da produção da disciplina ocorreu simultaneamente ao curso. Os resultados mostrados a seguir trazem uma seleção de imagens dos projetos realizados por quatro equipes. Os autores dos trabalhos selecionados foram convidados a enviar depoimentos sobre a experiência de fotografar a cidade.

Resultados
Projeto "Cursos D'água"

Me coloco a pensar que a experiência de fotografar é parte que cumpre o acúmulo do conhecimento agraciado pela visão; embora isso não se faça de imediato. A revisitação da imagem transforma as informações ali gravadas em reflexões, acessíveis porque se consolidam e, ao mesmo tempo, permanecem abertas. Assim, a cidade quando é colocada no foco da questão, provoca inquietações: *como poderia uma vivência cotidiana se transformar tanto a partir de uma imagem recolhida?* Revisitar o percurso do invisível rio Saracura para a disciplina "Projeto Visual Gráfico" com outros olhos, os da câmera, foi transformar um espaço que já me era familiar pelo estudo e pelas vivências. Foi, nisso, identificar vestígios que até então não entendia existentes ali.[4]

Figuras 1 e 2: Fotografias de Marina Rigolleto (à esquerda) e Julia Frezza (à direita), produzidas na região do córrego do Saracura.

4 Depoimento de Marina Rigolleto (2019) enviado à autora.

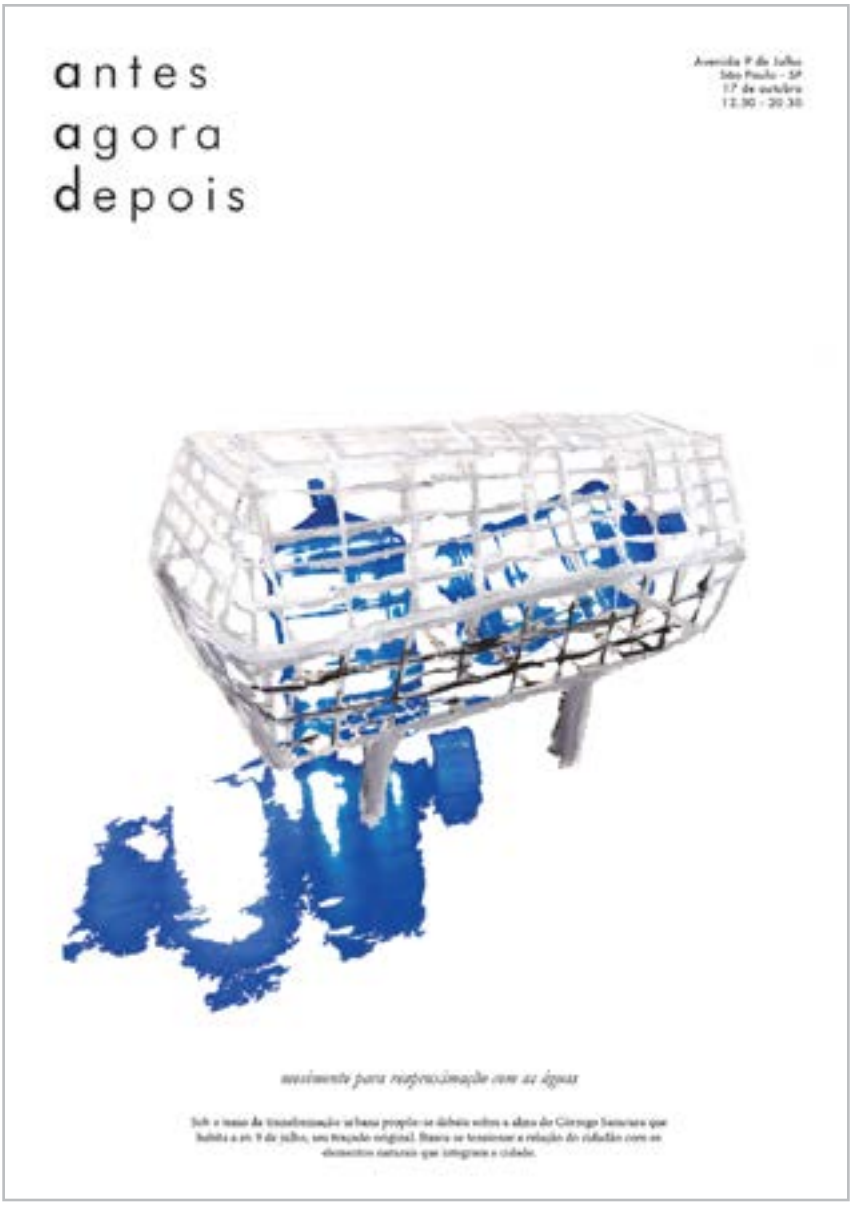
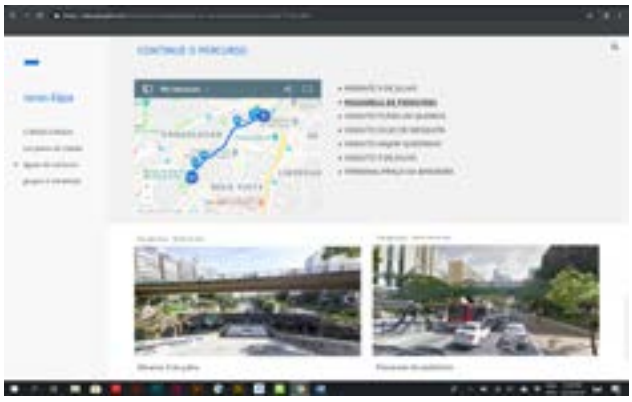


Figura 3: "Movimento para reaproximação com as águas". Cartaz elaborado por Marina Rigolleto e Julia Frezza, sobre a região do córrego do Saracura.



Figuras 4 e 5: Páginas do website "Cursos d'água" sobre a região do córrego Saracura, elaborado por Julia Frezza, Marina Rigolleto e Victor Tonacio. Disponível em: https://sites.google.com/usp.br/cursosdagua.

Projeto “Fórum Social Vila Leopoldina”

> [...] Fizemos duas curtas incursões fotográficas pelo conjunto Cingapura-Madeirite e pelas favelas da Linha e do Nove, na Vila Leopoldina; antes disso, havíamos apenas uma vez visitado o local. Localizadas no entorno imediato do CEAGESP e próximas à marginal Pinheiros, essas comunidades estão inscritas no perímetro de um Projeto de Intervenção Urbana, o PIU Vila Leopoldina-Villa Lobos e, por isso, tem sido alvo de atenção da Prefeitura, da mídia, dos agentes privados, da Academia e da sociedade civil do entorno. [...] O ambiente é indigesto, cru, demasiadamente denso. A densidade é total – de massa construída, de informação visual, de habitantes, de odor. Fruto da necessidade, as duas favelas estão assentadas em nesgas de terra compridas e estreitas, comprimidas e intensamente ocupadas de modo que, por longos trechos, o sol não alcança o construído e a iluminação artificial faz-se necessária em pleno dia. [...] Há uma profusão de cores nas fachadas das casas, muita alvenaria exposta, fios e tubulações pendendo, letreiros chamativos de pequenos comércios, roupas estendidas para secar. A intensidade de informações visuais era difícil e por isso mesmo interessante de fotografar, desafiadora.[5]

Figuras 6 e 7: Fotografias de Debora Almeida Bruno (à esquerda) e Mirko Schuetz (à direita), produzidas na região da Vila Leopoldina.

5 Depoimento de Mariana Sayuri Takechi Yoshimura (2019) enviado à autora.

"Apareceu uma
oportunidade
única pra gente,
e a gente tá
agarrando ela
- que nem um
polvo - com todos
os braços que
tem..."

RESOLUÇÃO DE CONFLITO

RACHIKA

Figuras 8, 9, 10 e 11: Capa e páginas internas da revista "Fórum Social Vila Leopoldina", elaborada por Debora Almeida Bruno, Marina Yoshimura, Mirko Schuetz e Vitor Sá.

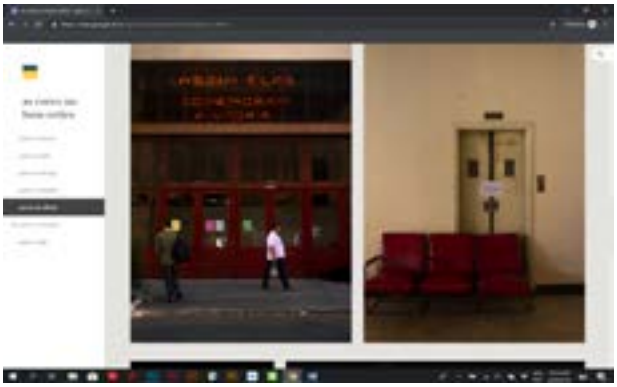
Figuras 12 e 13: Páginas do website "Fórum Social Vila Leopoldina" desenvolvido por Debora Almeida Bruno, Marina Yoshimura, Mirko Schuetz e Vitor Sá. Disponível em: https://sites.google.com/view/forumsocialeopoldina

Projeto “As cores do Bom Retiro”

O caminho leva, às vezes arrasta, às vezes convida. Retiro: quarta-feira, dia letivo, horário comercial. [...] Os registros se fazem quase sozinhos, se convidam a entrar e ficam. Livro de experiências, as cores convidavam os olhos, às vezes aos sussurros, em outras aos berros. As histórias se mostram aos poucos, como quem observa da varanda. [...] Não entendo, entretanto, nada do que me acontece. Uma garçonete latina, falando um português enrolado, serve o grupo brasileiro-alemão-taiwanês no restaurante coreano. [...] Heterogênea em cada pedaço, a região é um jardim delirante. Desde a casa de cultura judaica, ao centro cultural que recebia ensaios secretíssimos de alguma academia de balé, à igreja pseudo-barroca frente a um museu histórico, até os cortiços da região mais baixa. A história vive e pulsa, é impossível não senti-la.[6]

Figuras 14 e 15: Fotografias de Julia Morais Peredo (à esquerda) e Sebastian Von Rosen (à direita), produzidas na região do Bom Retiro.

6 Depoimento de Julia Morais Peredo (2019) enviado à autora.



Figuras 16 e 17: Páginas do website "As cores do Bom Retiro", desenvolvido por Giancarlo Lopes, Alberto Barbato, Júlia Morais, Susan Chou e Sebastian Von Rosen. Disponível em: https://sites.google.com/usp.br/ascoresnobomretiro.

Projeto "CEAGESP"

> Entrar no CEAGESP foi como conhecer um novo universo. As perspectivas que temos do entreposto, como público e como estudantes de arquitetura e urbanismo, usualmente não se aproximam dele: estamos sempre olhando-o de longe, muito longe, em escalas de grandiosas subprefeituras ou de uma imensa região metropolitana [...] Muito se diz e se ouve falar do CEAGESP, realmente seu tamanho e tráfego intenso de caminhões e carros chamam a atenção, mas nada se compara a entrar lá e vê-lo de perto, de dentro. [...] enche os olhos e o coração conhecer as pessoas que trabalham ali, e que preenchem cada pedaço do Pavilhão do Livre Produtor, onde se realiza a feira livre, com vivacidade e alegria e sorrisos. É lindo. [...] Justamente porque por todos os lados há vida: nos alimentos, nos transeuntes, nos trabalhadores.[7]

Figuras 18 e 19: Fotografias de Alice Picariello (à esquerda) e Malu Macedo (à direita), produzidas no CEAGESP

7 Depoimento de Alice Picariello (2019) enviado à autora.

Figura 20: Cartaz "CEAGESP" desenvolvido por Larissa Gabrielle, Alice Picariello e Malu Macedo.

Figuras 21 e 22: Capa e página dupla da revista "Humana" desenvolvida por Alice Picariello, Malu Macedo, Julia Flock, Gabriel Cardoso e Larissa Gabrielle.

Figuras 23 e 24: *Páginas do website "Humana" desenvolvido por Alice Picariello, Malu Macedo, Julia Flock, Gabriel Cardoso e Larissa Gabrielle. Disponível em: https://sites.google.com/usp.br/revistahumana.*

Conclusões

Com ênfase nos processos criativos, consideramos que a disciplina proporcionou o aprendizado do raciocínio de projeto em suas diversas etapas: disponibilidade para observação e escuta, exercício do pensamento divergente e convergente, capacidade de análise e síntese, criação de soluções sistêmicas. Apesar de tratar-se de uma disciplina prática, o referencial teórico forneceu subsídios importantes para a proposta de engajamento em contextos reais da cidade de São Paulo, ação indispensável e transformadora, conforme indicam os depoimentos dos alunos. A atividade de fotografar a cidade, inicialmente empregada como metodologia de pesquisa de campo a partir de percursos a pé, mostrou-se, ainda, eficaz como mapeamento sensível dos espaços e tempos da cidade. Após identificarem aspectos valorosos de cada lugar, como desdobramento, os alunos realizaram projetos visuais gráficos em múltiplas plataformas, nas quais a imagem, fluida, conforma-se aos diferentes suportes e usos comunicacionais. A análise dos resultados aponta que, além de artefato informacional, a imagem fotográfica deu visibilidade a aspectos intangíveis do território que acabaram por nortear as estratégias narrativas. Ou seja, os nexos projetuais emergiram também – ou sobretudo – a partir das imagens.

Agradecimentos

Contribuições de Daniela Hanns, Fernanda Sarmento, Beatriz Dinelli, Patricia Lobo, Marina Rigolleto, Julia Frezza, Mariana Yoshimura, Debora Almeida Bruno, Mirko Schuetz, Julia Morais Peredo, Alice Picariello, Malu Macedo, Beatriz Falleiros de Mello, Joao Loureiro Montagnini.

Referências

Cilliers, E. The challenge of teaching generation Z. People: International Journal of Social Sciences. Disponível em: < https://dx.doi.org/10.20319/pijss.2017.31.188198>

Davis, M., Hunt, J. *Visual communication design: an introduction to design concepts in everyday experience*. London / New York: Bloomsbury Visual Arts, 2017.

Forlizzi, J., Lebbon, C. From formalism to social significance in communication design. *Design Issues*, v. 18, n. 4, 2002.

Frascara, J. *Diseño grafico para la gente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

Krucken, L. *Design e território*. São Paulo: Studio Nobel 2009.

Manzini, E. *Design, when everybody designs: an introduction to design for social innovation*. Cambridge: MIT Press, 2015. Kindle version.

Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores

Tuca Vieira, FAUUSP, Brasil
tuca@tucavieira.com.br

Palavras-chave :
imagem; design visual; ensino; arquitetura e urbanismo.

RESUMO

O Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores é um extenso projeto fotográfico que realizei na cidade de São Paulo entre 2014 e 2016. Consiste num conjunto de 203 fotografias, cada uma correspondendo a uma página do Guia da Ruas da cidade. O objetivo era realizar um mapeamento conceitual dessa enorme aglomeração urbana.
Por dois anos percorri todas as regiões da cidade com uma câmera de grande formato, visitando lugares onde eu nunca iria de outra forma. Essa estratégia procurava responder a duas perguntas: “O que exatamente é São Paulo?” e “como representar esse imenso e complexo território?”

São Paulo é hoje a quinta maior cidade do planeta, com cerca de 21 milhões de habitantes[1]. De todos os dados superlativos dessa cidade, o mais definidor é aquele alardeado com orgulho durante as comemorações de seu quarto centenário, em 1954: "São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo". Mesmo que este seja um dado controverso, exprime bem o espírito da época em que o desenvolvimento industrial impulsionou um crescimento vertiginoso da cidade, tanto populacional quanto territorial, atraindo gente de todo o país, além de imigrantes de diversas nacionalidades. Em cem anos (entre 1854 e 1954) a cidade passou de 30 mil para mais de 2,5 milhões de habitantes (ROLNIK, 2003, p.11). Nos anos 1970 chegou aos 10 milhões, conurbando-se com os municípios vizinhos e transformando-se na capital cultural, política e econômica do país.

Quanto à área construída, os números são igualmente impressionantes. Este vasto território de cerca de 2000 km² abrange mais de 20 municípios e é apenas percebido visualmente numa imagem de satélite. Desde a fundação da cidade em 1554, e até 1870, o raio do círculo que continha a área construída não ultrapassava 1 km. Em 1954, quarenta anos depois, esse raio alcançaria 15 km. Em nossos dias, o contínuo urbano alcança 82 km no eixo Leste-Oeste e 42 km no eixo Norte-Sul. Entre 1950 e 1980, a área urbana cresceu nove vezes, enquanto a população se multiplicou por 4.5 vezes. (SANTOS, 1990, p. 17-18).

Robert Park (1967, p. 66) já havia percebido, em 1923, a condição da cidade como "laboratório" para a investigação da natureza humana e dos processos socais. O urbanista Kevin Lynch também usou a cidade como laboratório de seus estudos de legibilidade espacial no início dos anos 1960. Essa condição da cidade como plataforma de pesquisa pode ser agora bastante útil para investigarmos o conceito de mapeamento aplicado ao mundo das artes, uma vez que a dificuldade de mapearmos uma metrópole contemporânea é análoga à dificuldade de mapearmos as "macroestruturas" do capitalismo avançado de que fala Fredric Jameson.

Mas, se Park já mostrava a complexidade da cidade ainda antes da Primeira Guerra Mundial, e Lynch aplica seu estudo às cidades norte-americanas ainda nos anos 1950[2], o problema toma proporções gigantescas diante de metrópoles pós-industriais contemporâneas. Cidades como Manila, Mumbai ou Los Angeles, por exemplo, apresentam uma complexidade muito maior tanto no que diz respeito às suas relações sociais quanto à sua "legibilidade" espacial mas, justamente por isso, podem ser uma extraordinária e desafiadora plataforma para o exercício de busca de uma imagem mental urbana.

Nesse aspecto, podemos considerar São Paulo uma cidade privilegiada (não que isso seja exatamente motivo de orgulho). Desprovida da beleza do Rio de Janeiro, da organização de Tóquio,

1 Segundo o relatório da ONU *The World's Cities in 2016* . Aqui consideramos a chamada "mancha urbana", ou seja, o território urbano habitado de forma contínua, mais ou menos compacta. É uma área que normalmente não coincide nem com o município oficial nem com a região metrolitana da cidade, mas que representa melhor o conjunto da população que vive junto. Urbanistas ingleses chamam essa área de *brick and mortar zone* (zona de tijolo e argamassa) (SANTOS, 1990, p. 17). Pode ser mais facilmente identificada a partir de uma imagem de satélite.

2 Los Angeles, a maior das três cidade estudadas por Lynch tinha cerca de 2 milhões de habitantes em 1950.

da ancestralidade do Cairo, da monumentalidade de Paris e da opulência de Nova York, São Paulo se enquadra perfeitamente na "cidade genérica" descrita por Rem Koolhaas ou na metrópole pós-industrial de que fala Massimo Cacciari, oferecendo um excelente "estudo de caso" para o problema do mapeamento cognitivo. Sem grandes acidentes naturais, sem monumentos marcantes, sem uma identidade propriamente dita, mas com uma extensão gigantesca, São Paulo é um desafio de legibilidade espacial diante do qual mesmo Lynch se assustaria:

> Paisagem superficial, horizontal e vertical, onde se acumulam imagens e arquiteturas ligadas a um mundo gigantesco de artefatos e elementos desgastados da natureza, que desenham a neobarroca São Paulo da acumulação material, da encenação do poder e da subordinação. (ROLNIK, 2003. p. 75-76).

Não há edifício aonde se possa subir para ver toda sua extensão territorial (como constatou o personagem de Angeli), não há mapa que possa ser aberto em tamanho razoável, não há ninguém que possa dizer com propriedade que realmente *conhece* a cidade.

É surpreendente, à primeira vista, a afirmação do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (WISNIK, 2012a, p. 197) quando diz que São Paulo "não tem nada de fenômeno urbano". Isso decorre do erro comum que cometemos ao associar "cidade" com "urbano" de forma automática, esquecendo-nos que "urbanidade" não é um termo neutro. O urbano se opõe ao selvagem, da mesma forma que a civilização se opõe à barbárie. É, portanto, uma conquista humana, um valor qualitativo que se alcança através do bom convívio entre os seres humanos que decidiram viver juntos no mesmo espaço. Essa distinção foi teorizada por Henri Lefebvre, que definia o "urbano" como a imagem virtual da cidade, em oposição à sua concretude material. Seria uma qualidade inapreensível ao olhar, um diagrama de forças, um meio de interconexão cuja forma é a simultaneidade. Para o filósofo francês (2008, p.85), "no próprio seio do processo negativo da dispersão, da segregação, o urbano se manifesta como exigência de encontro, de reunião, de informação".

São Paulo, apesar de toda promessa de encontro entre os povos, de atrair pessoas de todas as partes, nunca se realizou plenamente como espaço congregante, de reunião, de solidariedade e de confiança. Ao contrário, a cidade sempre se caracterizou por um território em conflito, marcado por disputas imobiliárias, ocupações violentas do terreno e um sistema de transporte deficiente, que não favorece o encontro entre os cidadãos. A cidade passou por um processo violento de descentralização característico da formação da megalópole, que acabou por dissolver a concepção tradicional que tínhamos de cidade. Nesse sentido, podemos concordar com Paulo Mendes da Rocha e constatar que São Paulo, mesmo com todo o seu gigantismo e matéria construída[3], é uma cidade que carece justamente de urbanidade.

Por outro lado, esta mesma dificuldade pode ser uma oportunidade especialmente interessante para o universo criativo. Uma vez inviabilizadas as práticas modernas de reconhecimento do

3 O epíteto "selva de pedra", comumente associado a São Paulo, parece dar conta dessa contradição, ou seja, a aglomeração humana que não conseguiu se livrar de sua condição selvagem.

território através da experiência direta como a *flânerie* baudelairiana ou a deriva situacionista, talvez encontremos nas artes um caminho original para o problema da legibilidade do espaço. O que é uma dificuldade teórica para o pesquisador pode ser um estímulo para o artista. O ponto de contato entre esses dois universos reside no fato de que tanto a definição mais precisa e objetiva de cidade trazida pelo dicionário quanto uma obra de arte que tem a cidade como tema principal (um poema de Augusto de Campos ou uma fotografia de Eugène Atget, por exemplo) são *representações* de cidade, uma vez que são distintos "modos de apreensão do objeto".

A arte leva uma certa vantagem na medida em que, diante dela, não esperamos a verdade absoluta, mas a interpretação do autor, sujeita à sua própria subjetividade: "não existe linguagem sem engano", afirma Italo Calvino através de Marco Polo (1990, p. 48). O artista, consciente dessa limitação, pode oferecer ao espectador, através de sua própria subjetividade, a honestidade que falta aos manuais e aos dicionários.

Para Roland Barthes: "a cidade é um discurso e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem" (2001, p. 224). Sendo assim, podemos também construí-la usando palavras e imagens, usando da criatividade para essa construção.

Diante disso, gostaria de apresentar um trabalho fotográfico de minha autoria, intitulado *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores*, realizado entre 2014 e 2016. Para isso, farei um pequeno relato autobiográfico e exporei as motivações que me levaram a realizá-lo. Considerando que todo trabalho artístico (e este em particular) também é pesquisa, acredito que a exposição desse conjunto de fotografias e das circunstâncias de sua realização podem enriquecer os argumentos aqui expostos. Nesse sentido, o *Atlas* pode ser considerado uma "pesquisa de campo" e não deixa de ser também uma "prática artística de mapeamento cognitivo".

Tuca Vieira. *Paraisópolis* (2004)

Este trabalho tem origem na época em que trabalhei como fotojornalista, sobretudo para o jornal *Folha de S. Paulo*. Nesse período, de 2002 a 2008, pude ter, pela primeira vez, um contato mais profundo com a cidade, percorrendo seu imenso território para a realização de inúmeras reportagens. O fotojornalista, nessas condições, tem uma situação privilegiada. Eu tinha, à minha disposição, um carro com motorista, equipamento e toda estrutura necessária para que eu me preocupasse apenas com a reportagem fotográfica. Desta forma, fotografei quase que diariamente nesse período, cada dia um lugar diferente da cidade. Particularmente marcante foi a descoberta da gigantesca periferia da cidade, com todos os seus problemas e dramas sociais. Mesmo tendo nascido e crescido em São Paulo (entre os bairros da Aclimação, Vila Mariana, Paraíso e São Judas) percebi o quão estranha essa cidade era para mim mesmo, ou melhor, como eu me sentia estrangeiro dentro de minha própria cidade.

Meu trabalho no jornal se destacava quando o assunto era a própria cidade. Eu gostava de estar na rua fotografando as questões do cotidiano da metrópole, e buscava pautas que se relacionassem com a arquitetura e o urbanismo (influenciado em grande medida pelo trabalho do fotógrafo Cristiano Mascaro). Dessa forma, pude reunir um conjunto significativo de fotografias de São Paulo, e meu trabalho passou a se associar à cidade. Entre elas, há uma fotografia particularmente importante. Paraisópolis (2004) mostra a “fronteira” da favela de Paraisópolis com o bairro rico do Morumbi, com destaque para um muro que separa os bairros (dividindo a fotografia em duas partes iguais) e para um edifício espiralado que possui uma piscina por andar. Essa foto foi publicada em diversas partes do mundo, sobretudo em livros didáticos, ilustrando o tema da desigualdade social nos países em desenvolvimento.

No entanto, nunca pude aceitar o rótulo de “fotógrafo de São Paulo”. Se todo rótulo já é, por si só, incômodo, este era especialmente, pois sabia que a cidade de São Paulo era muito mais do que minhas fotografias mostravam. Essa sensação advinha do fato de que a maioria dessas fotografias retratavam a região central, relativamente muito pequena em relação ao todo da cidade. Eu sentia falta da periferia.

Ao deixar de lado a atividade diária de fotojornalista profissional, dedicando-me mais à fotografia como expressão artística, pude enfrentar melhor essa questão que me incomodava. Eu tinha basicamente duas perguntas: “o que é, afinal, São Paulo?” e “como representar essa cidade através da fotografia?”. Por anos tentei elaborar um projeto que desse conta da grandeza da cidade tal como eu a via.

Google Earth. Fotografia de satélite da região metropolitana de São Paulo.

Nesse período, uma imagem de São Paulo sempre me chamou a atenção, a única que conseguia me satisfazer. Refiro-me às fotografias feitas de satélite, que mostram a mancha urbana da cidade mais ou menos definida. Nessas imagens, a cidade aparece delimitada pelo verde da Serra da Cantareira, ao Norte; e pela Serra do Mar e pelas represas, ao Sul; mas não tão bem definida em suas fronteiras Leste e Oeste, diluindo-se gradativamente conforme afasta-se do Centro. Parece um hematoma sobre a superfície terrestre.

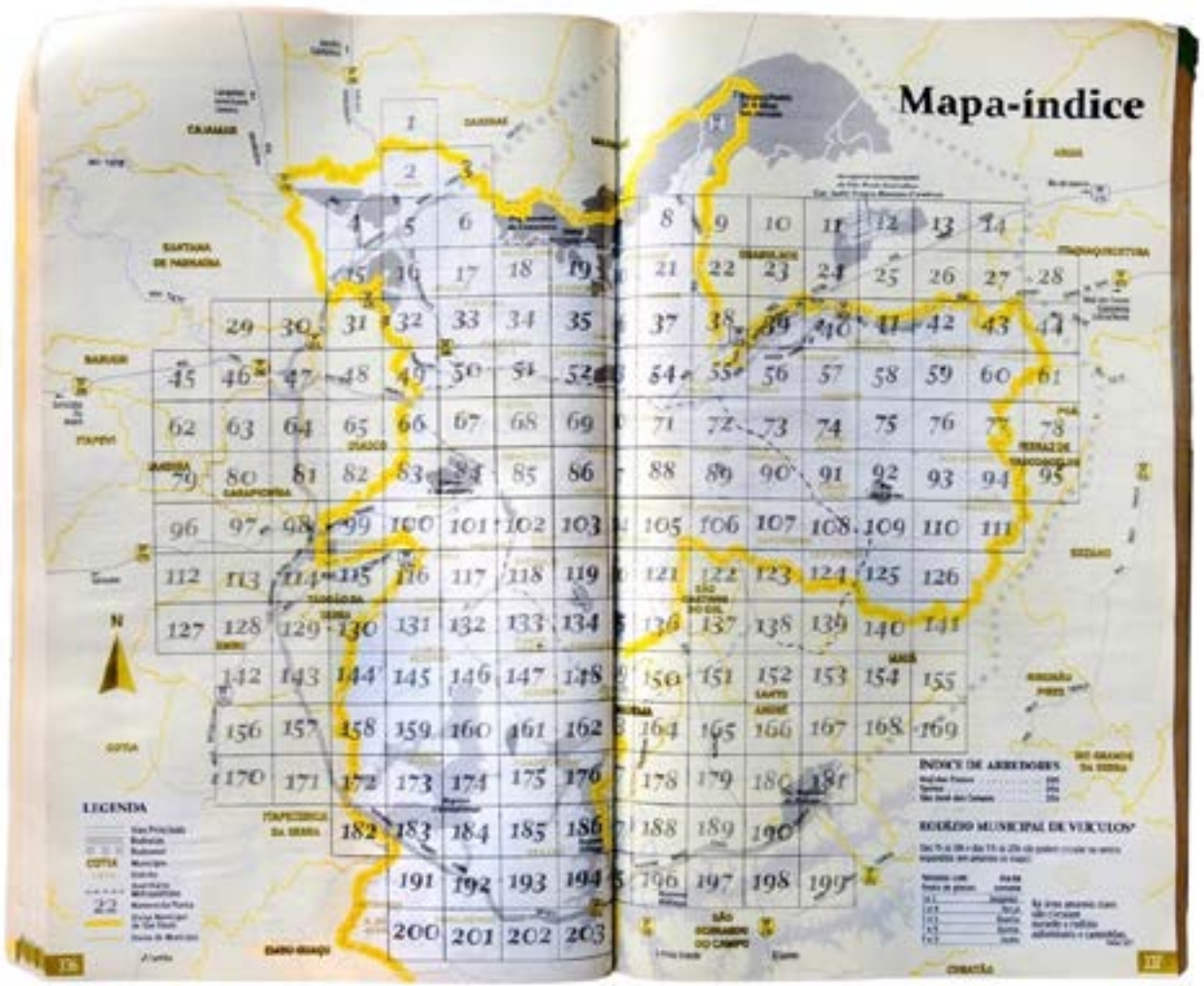
Para mim, São Paulo era aquilo. Ou estava contida naquilo. Sabia que qualquer trabalho fotográfico que eu quisesse fazer teria que lidar com esse espaço, representado nessa imagem. Eu queria entender São Paulo pela chave da extensão de seu território. Sabia também que, se eu quisesse enfrentar esse lugar, eu precisaria de uma metodologia, de uma artimanha que me levasse a essas regiões às quais eu jamais iria naturalmente (a cidade que eu frequento diariamente a partir das minhas necessidades é uma parte vergonhosamente ínfima dessa extensão). Se eu fizesse bom uso do método de deslocamento e memorização, ligado à nossa capacidade de mapeamento, talvez conseguisse uma "imagem da cidade" satisfatória.

Eu já tinha bastante intimidade com o guia de ruas da cidade[4]. Durante o trajeto para as reportagens da *Folha*, frequentemente assumia o papel de "copiloto", com o guia nas mãos, orientando o motorista (numa época anterior aos aplicativos de navegação no trânsito com sistema GPS). Às vezes o trajeto era bastante longo e tedioso, o que me permitia folhear o guia aleatoriamente, deparando-me com toda a "gramática" cartográfica: os lugares estranhos, a interminável lista dos nomes de ruas, a densidade do centro, os bairros planejados, as favelas, as linhas de trem, os aeroportos, os estádios de futebol, as grandes manchas azuis das represas (e suas ilhas) e os grandes vazios. Enfim, com toda a simbologia fascinante que os mapas carregam consigo. O guia, diga-se de passagem, é a reunião de dois dos mais revolucionários objetos já inventados pelo homem: o mapa e o livro.

Pois bem. Numa tarde de 2014 tomo um táxi e sento-me no banco de trás. Na bolsa embutida nas costas do banco dianteiro, encontro um exemplar do *Guia Quatro-Rodas Ruas de São Paulo 2011*. Como de hábito, passo a folheá-lo e acabo encontrando a página onde está o mapa-índice. Como em todo guia, o mapa-índice sobrepõe um *grid* (como um tabuleiro de xadrez) sobre o mapa mais geral da cidade. A ideia consiste em subdividir o mapa geral em mapas menores, a fim de permitir que cada um desses pedaços ocupe uma página ou página dupla do guia[5]. É o que possibilita acomodar um mapa gigante num livro pequeno, permitindo a leitura das ruas e dos lugares de forma confortável.

4 Refiro-me ao guia de forma genérica, mas na verdade havia três guias de ruas de São Paulo em circulação na época: o *Mapograf* (o mais completo), o *Cartoplan* e o *Quatro-Rodas*.

5 O inconveniente é que muitas vezes a rua começa numa página mas termina em outra, obrigado o usuário a folhear constantemente o guia, muitas vezes se perdendo. Quando uma rua continua na página seguinte (a Leste ou a Oeste), isso não é um problema uma vez que basta virar a página para frente ou para trás; mas quando a rua continua na página ao Norte ou ao Sul, é preciso recorrer ao pequeno número que indica a página que se junta a essa, complicando a operação; se a rua continua na diagonal temos verdadeiramente um desafio...



Mapa-índice. Guia Quatro-Rodas Ruas de São Paulo (2011)

O guia é um objeto utilitário produzido para orientar o motorista de carro. Por isso, sua área de interesse abrange apenas os lugares onde há ruas e ocupação humana. O guia não se interessa por áreas desocupadas (elas aparecem ocasionalmente, nas bordas), mesmo que ela esteja num município importante. Da mesma forma, o guia não ignora uma rua apenas porque começa num município e termina no outro. Portanto – e isso é fundamental para a proposta do trabalho – a área de abrangência do guia coincide justamente com a mancha urbana, que é o mais interessante dos três critérios para se definir a área de uma cidade[6].

O *Guia Quatro Rodas* que encontrei no táxi divide a mancha urbana de São Paulo em 203 "territórios" (chamarei assim) menores. Ao me deparar com o mapa-índice, subitamente me veio a ideia que acabou por nortear todo o *Atlas Fotográfico*. Pensei comigo mesmo: "vou fazer uma foto em cada um desses territórios" [7].

6 Os outros são: os limites oficiais de um município e a região metropolitana (que consiste na soma das áreas de todos os municípios conectados a uma metrópole)

7 O taxista, sem dúvida percebendo meu entusiasmo, me presenteou o guia, acrescentando: "pode levar, não serve mais para nada mesmo".

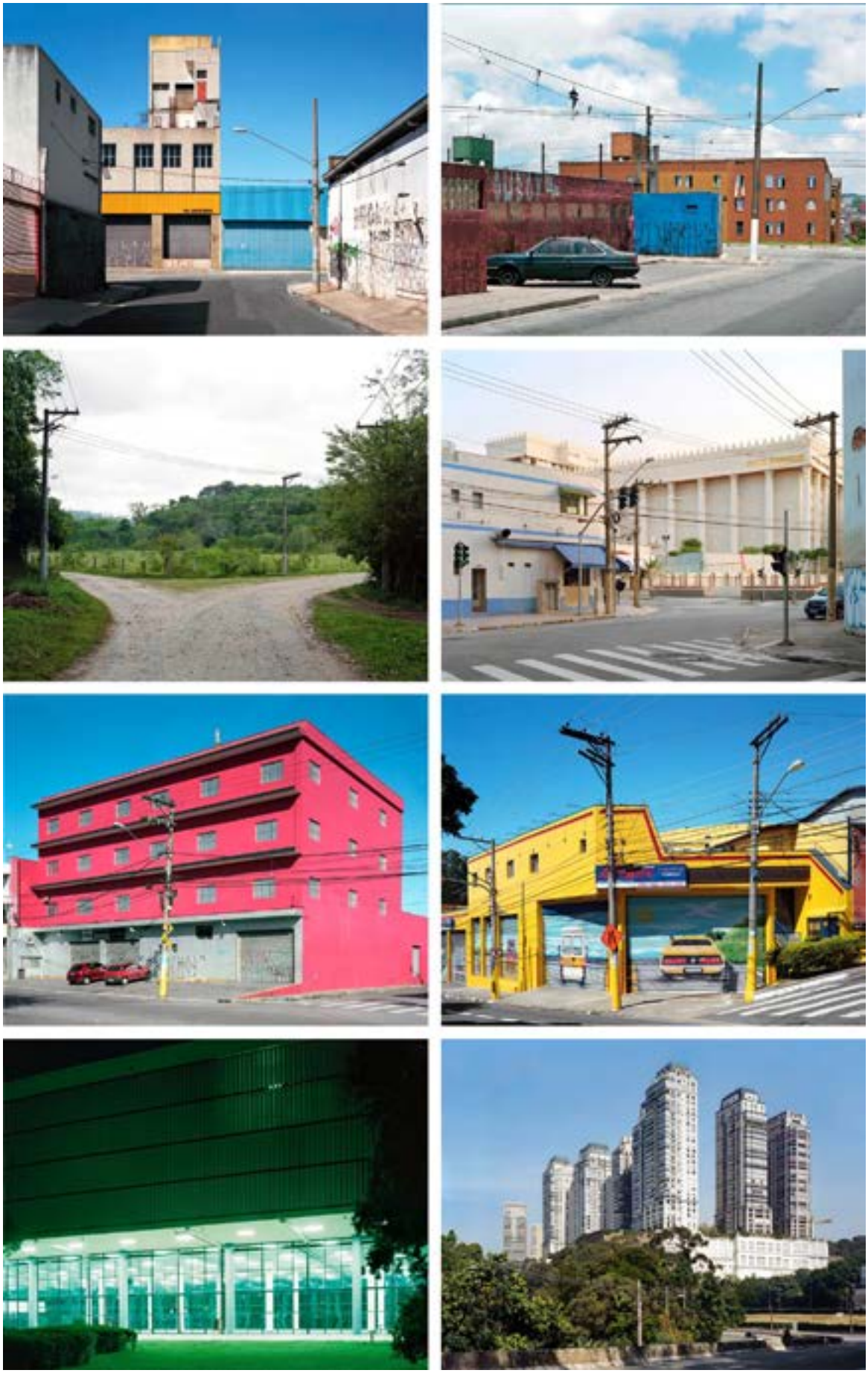
Era o método que me faltava. De alguma forma, havia algo de "científico" nele. A divisão ortogonal do mapa era uma forma efetiva de percorrer, ao menos conceitualmente, "todas" as regiões da cidade, visitando lugares desconhecidos onde jamais iria de outra maneira[8]. Cada fotografia funcionaria como uma "amostra" daquele território e o conjunto delas me daria uma visão geral da cidade. É claro que, mesmo assim, eu dificilmente conseguiria uma "imagem da cidade" que desse conta de São Paulo. Mas eu queria enfrentar o problema. Certamente eu não conseguiria resolvê-lo mas, na pior das hipóteses, colocaria a questão da legibilidade em pauta para ser debatida.

Paradoxalmente, essa imposição abria caminho para a experiência presencial e sensorial, sujeita às surpresas e dificuldades diversas. Eu queria lidar com as questões reais de distância, estranhamento e risco; e provocar para mim mesmo uma relação de enfrentamento revelador com a cidade desconhecida. Esse exercício de exposição, disponibilidade e receptividade me parece cada vez mais importante diante da virtualidade alucinante do mundo digital e do excesso de informação a que somos submetidos diariamente.

A rigor, pode-se ter essa imagem da cidade de forma muito mais completa apenas consultando o *Google Street View*. A maioria dos lugares que fotografei (e praticamente todos os que *não* fotografei também) estão lá "ao alcance dos dedos". Mas se relegarmos nossa experiência da cidade a uma plataforma virtual, controlada por uma empresa gigantesca, nunca poderemos *agir* sobre essa mesma cidade e teremos que aceitar as regras do jogo ditadas pelo mercado e pelos interesses financeiros.

Com o intuito de valorizar cada uma das fotografias, decidi realizá-las no chamado "grande formato", utilizando chapas individuais de 4 x 5 polegadas. Esse processo, além de oferecer uma qualidade material ainda não igualada pelas câmeras digitais (refiro-me não só ao tamanho da chapa, mas também à qualidade das lentes, às sutilezas cromáticas da película e aos recursos de correção de perspectiva), obriga a uma "desaceleração do processo". Isso me interessava, sobretudo diante da velocidade de nossa experiência na cidade e da quantidade imensa de fotografias que produzimos hoje em dia. A fotografia em grande formato é um processo caro e lento (de fato, na grande maioria dos territórios produzi apenas uma fotografia: uma única chapa exposta). Para cada uma das fotografias, é preciso armar o tripé e montar a câmera desajeitada sobre ele (me sentia como um pintor de cavalete). Diferentemente do que acontece muitas vezes hoje em dia, é um processo que obriga o fotógrafo a pensar – ou simplesmente olhar – antes de fotografar.

8 Um método semelhante ao utilizado em buscas submarinas: faz-se a divisão virtual do território marítimo para percorrê-lo de forma sistemática. É utilizado para localizar naufrágios ou destroços de um avião no fundo do oceano.



Tuca Vieira. Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores (2015-2016)

Tuca Vieira. Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores (2015-2016)

O título, longuíssimo, é uma referência aos mapas de São Paulo do século XIX (que tinham nomes como *Planta da capital do Estado de São Paulo e seus arrabaldes*), mas sobretudo uma homenagem ao fotógrafo Militão Augusto de Azevedo que, à sua maneira, fez um deslumbrante mapeamento fotográfico da cidade, ainda em 1862 (seu livro mais conhecido chama-se Álbum comparativo da cidade de São Paulo). Militão foi o único a fotografar a "cidade de taipa", que poucos anos depois já mostraria os primeiros sinais de desenvolvimento econômico. Militão fotografou São Paulo dando a ela uma importância que a cidade não tinha. Seu trabalho de 1862 é tão metódico, tão preocupado com o registro documental da cidade (fotografando rua a rua), que arrisco a chamá-lo de visionário, como se ele antevisse a metrópole gigantesca e importante que São Paulo se tornaria no século XX. O *Atlas fotográfico* é em grande medida uma tentativa de resposta à pergunta: "o que faria Militão nos dias de hoje?" A foto de número 70 do *Atlas*, realizada na Rua da Quitanda, exatamente onde Militão fez uma fotografia, é dedicada a ele.

Por dois anos percorri essas 203 regiões da cidade. Calculo que rodei cerca de 3000 km, passando por 19 municípios da Grande São Paulo, normalmente sozinho, dirigindo meu próprio carro ou um carro alugado. Antes de sair, fazia uma pesquisa no guia, no *Google Maps* e no *Google Street View* e marcava lugares que poderiam render uma boa foto. Isso servia para ter um ponto de chegada. Ao chegar lá, frequentemente o lugar não era tão interessante, a luz não estava boa ou às vezes o lugar nem existia mais. Então procurava outra coisa. A ideia era não voltar sem foto, afinal os lugares eram distantes demais para voltar e o trabalho poderia não terminar nunca (embora tenha voltado em alguns casos, sobretudo por problemas técnicos como foco e vazamento de luz no interior da câmera).

Eu gostava particularmente quando o lugar previsto não era interessante e eu tinha que procurar outro. Afinal, o trabalho já era por demais metódico. Nesses momentos, eu procurava deixar o rigor de lado e me permitia fotografar mais livremente, embora tivesse alguns princípios (nem sempre obedecidos). Fotografava ao nível da rua, com uma lente normal. Buscava sempre uma "visão média", nem espetacular, nem particular, interessada na arquitetura. Evitava monumentos e lugares muito conhecidos, assim como bizarrices e lugares anedóticos.

Evitava pessoas também. O *Atlas* é um estudo sobre a paisagem urbana. Por isso, quase não aparece ninguém nas fotografias. Isso surpreende muita gente, que espera ver a multidão correspondente à imagem convencional de metrópole. Há pouca gente por vários motivos. Um motivo prático: há muita gente nas avenidas e nas áreas de conexão, mas nem tanta gente no miolo dos bairros, sobretudo de tarde, no meio da semana, quando muitas vezes me calhava fotografar. Um motivo estético: toda vez que há um sujeito numa fotografia, o olhar é dirigido imediatamente para ele, criando uma hierarquia visual que deixava a cidade construída em segundo plano. Era uma distração. Eu preferi evitar isso, pois queria que o olhar se dirigisse para a "cidade" como um todo, uniformemente, sem anedotas nem "histórias". Um motivo conceitual: o trabalho foi inspirado, em grande medida, pela fotografia contemporânea alemã, sobretudo pela chamada "Escola de fotografia de Düsseldorf", que privilegia uma visão distanciada e "objetiva" da realidade, tentando apresentar as coisas sem emoção e sem julgamento. Para esses fotógrafos, o mundo já é suficientemente interessante, não cabendo ao fotógrafo acrescentar

nenhuma "opinião" (na prática, sabemos que não é exatamente assim). Um motivo político (o mais importante): como disse, é um estudo sobre a paisagem urbana, que enxerga a cidade como a mais complexa obra do homem (concordando com Milton Santos), criada "à imagem e semelhança" deste. Este trabalho acredita firmemente que é possível falar do homem a partir daquilo que o homem possui ou cria[9]. Nesse sentido, está plenamente de acordo com o pensamento de Giulio Carlo Argan (1992, p. 63), que concebe a cidade como construção de uma sociedade que, desta forma, acaba construindo a si mesma. Nesse sentido, um registro fotográfico que se preocupa com a cidade é também um "retrato" de uma sociedade. Se não há ninguém nas fotos, cabe perguntar diante delas: "quem fez isso?".

No mesmo sentido da afirmação de Argan, Georges Bataille (2006, p. 79) também relaciona a forma (a construção, a cidade, a arquitetura) com o sujeito (a sociedade) que a concebeu: "a arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos"[10]. Mais uma vez, diante de um prédio, de uma esquina, de uma igreja, de uma agência bancária ou de um supermercado, como tantas vezes aparecem no *Atlas*, sugiro perguntar: "quem fez isso?". Se Argan e Bataille estiverem certos (e me parece que estão) esta será uma pergunta cuja resposta está contida na própria imagem.

Quando falamos da forma de uma cidade (e, portanto, de uma sociedade), estamos falando necessariamente da arquitetura como expressão humana. Mas aqui é preciso entender arquitetura em seu sentido mais amplo, mesmo que isso implique lidar com a antiga polêmica que difere arquitetura da simples construção ou a arquitetura dita "erudita" da "vernacular". Se considerarmos arquitetura simplesmente como sendo a "primeira das técnicas urbanas" (ARGAN, 1993, p. 245) será preciso considerar não apenas a concepção técnica e sofisticada dos "bons" edifícios (como se a arquitetura fosse um monopólio dos arquitetos de formação) mas também toda a gama de autoconstruções e edifícios improvisados tão abundantes nas periferias de uma cidade como São Paulo. A vantagem é que, ao considerarmos essas construções como arquitetura, elas também se tornam passíveis de análise mais séria e aprofundada, revelando assim significados que ficam ocultos quando consideramos essas obras apenas como "populares" e exóticas, sem que merecessem nossa atenção. Também por isso fotografei todos esses lugares com técnicas sofisticadas que normalmente só são utilizadas para fotografar a "boa" arquitetura. Se estivéssemos no campo do retrato, poderíamos perguntar: por que fotografar um rei com sofisticação e um escravo com displicência ?

Raramente conseguia sair mais de uma vez por semana. Fiz o trabalho no intervalo entre os compromissos profissionais. Além disso, gostava de revelar e digitalizar os filmes antes de sair novamente, para o caso de ter que repetir alguma foto. Mas, na verdade, havia outra razão. Um dia inteiro de trabalho, de manhã até de noite, com tudo o que ele implicava, me deixava

9 É como entrar na casa de alguém sem que a pessoa esteja presente: uma análise dos livros, das roupas e da comida (e até do lixo) diz muito a respeito de quem mora ali

10 Esta definição encontra-se no verbete "arquitetura" do dicionário publicado na revista *Documents* (1929). Nesse artigo, ao mesmo tempo em que afirma o potencial de representação da arquitetura, Bataille denuncia o uso que se faz dele pelos organismos do poder: "é sob a forma de catedrais e de palácios que a Igreja e o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões" (2006, p. 79).

exausto. Nem só pelo equipamento, pelo trânsito e pela solidão. O fato óbvio, que sabemos por teoria, mas que raramente sentimos na pele, é que a experiência das periferias de uma grande cidade é muito dura. Sabemos que as periferias também são uma reserva de espontaneidade, de criatividade e de experiências humanas únicas, mas o dia-a-dia mostra um lugar vulnerável e negligenciado pelo poder público. A periferia é mais árida. É evidente que a "culpa" disso não está na própria população (como muitas vezes se quer fazer crer), mas no crescimento desordenado de nossas cidades e nas consequências de nossa inaceitável desigualdade social, promovida muitas vezes pela conjunção espúria do poder público com o privado. Quem quiser compreender minimamente o mundo do século XXI terá que olhar com muita atenção para as periferias das grandes cidades. O *Atlas Fotográfico* não é nada mais do que um gesto nesse sentido.

Hoje tenho na mente uma "imagem da cidade" muito mais completa. Embora seja ainda insuficiente – e sempre será – essa imagem me ajuda a conviver melhor com minha própria cidade (dando razão a Lynch); já não me sinto completamente ilhado no centro de um território sem limites. Diferentemente de Certeau e do personagem de Angeli, que subiram no alto do prédio em busca de ver e compreender a cidade, este trabalho propôs uma descida ao chão e um deslocamento às bordas. Se a verticalidade do ponto de vista elevado agora chega ao limite humano, talvez seja a hora de experimentarmos novamente a horizontalidade da rua. Quanto mais a cidade se espalha no território e se dilui no mundo virtual, mais precisamos reaprender a caminhar. Só assim chegaremos aonde a vista já não alcança.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: _____. **A aventura semiológica.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 219-231.

BATAILLE, Georges. Georges Bataille: textos para a revista Documents. **Inimigo Rumor,** Rio de Janeiro, n. 19, p. 78-93, 2006.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PARK, Robert. A cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 25-66.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo.** São Paulo: Publifolha, 2003.

SANTOS, Milton. **Metrópole corporativa fragmentada:** o caso de São Paulo. São Paulo: Nobel, 1990.

WISNIK, Guilherme (Org.). **Paulo Mendes da Rocha.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

6. Cenários Urbanos Futuros

Pretendemos entender o imaginário que sustenta as especulações sobre cenários urbanos futuros a partir de uma reflexão crítica sobre o papel da tecnologia e suas interações com a antropologia e urbanidades. Espera-se possibilitar um debate transdisciplinar acerca da cidade do passado, do presente e do futuro, investigando como se dão os exercícios especulativos a seu respeito e quais as práticas que podem promover a imaginação de novas – e perturbadoras – configurações urbanas e sociais.

Cenários Urbanos Futuros

Gabriel Mazzola Poli de Figueiredo, FAU-USP, Brasil
gabriel.poli.figueiredo@gmail.com

Palavras-chave :

Tecnologia; Imaginário; Práticas Especulativas;
Smart City; Cenários Urbanos Futuros.

RESUMO

As cidades brasileiras e latino-americanas enfrentam graves questões sociais e urbanas: favelização sistêmica, segregação territorial, desigualdade, pobreza, (i)mobilidade, violência urbana, etc. Em um contexto como esse, modelos urbanos como a Smart City acabam produzindo especulações de cenários urbanos futuros que pouco reconhecem ou pretendem abordar das questões urbanas e sociais anteriormente mencionadas. Essa pouca aderência de modelos urbanos ditos tecnológicos às questões sociais e urbanas tem suas raízes para além de discursos ou paradigmas específicos: parece se tratar de um problema mais profundo, pertencente ao âmbito da própria imaginação de cenários urbanos futuros. O presente trabalho busca, a partir da pesquisa de mestrado do autor e das reflexões proporcionadas pelos encontros do grupo de estudos em Cenários Urbanos Futuros da FAU-USP, questionar como se dá a imaginação contemporânea de cenários urbanos futuros, e como estes procedimentos podem ser repensados criticamente de modo a amparar novas práticas projetuais transformadoras e contra-hegemônicas.

Introdução

A reflexão aqui proposta teve seu início em 2015 quando, recém-formado engenheiro de sistemas eletrônicos e recém-saído de um emprego como diretor de uma ONG internacional voltada para desenvolvimento comunitário em assentamentos extremamente precários, decidi iniciar a carreira acadêmica na intersecção entre essas duas áreas: a Tecnologia, pela formação de graduação, e as questões urbanas e sociais, pela experiência de trabalho. Foi dessa intersecção que surgiu a ideia de, no mestrado, investigar o discurso e a prática da Smart City, construindo uma perspectiva crítica desde o contexto metropolitano de São Paulo, na qual foi traçado um panorama global do fenômeno Smart City para entender as suas diferentes gerações[1] e quais as circunstâncias históricas, econômicas, sociais e técnicas que as delimitavam. A síntese diagramática desse panorama pode ser vista a seguir, na Figura I.

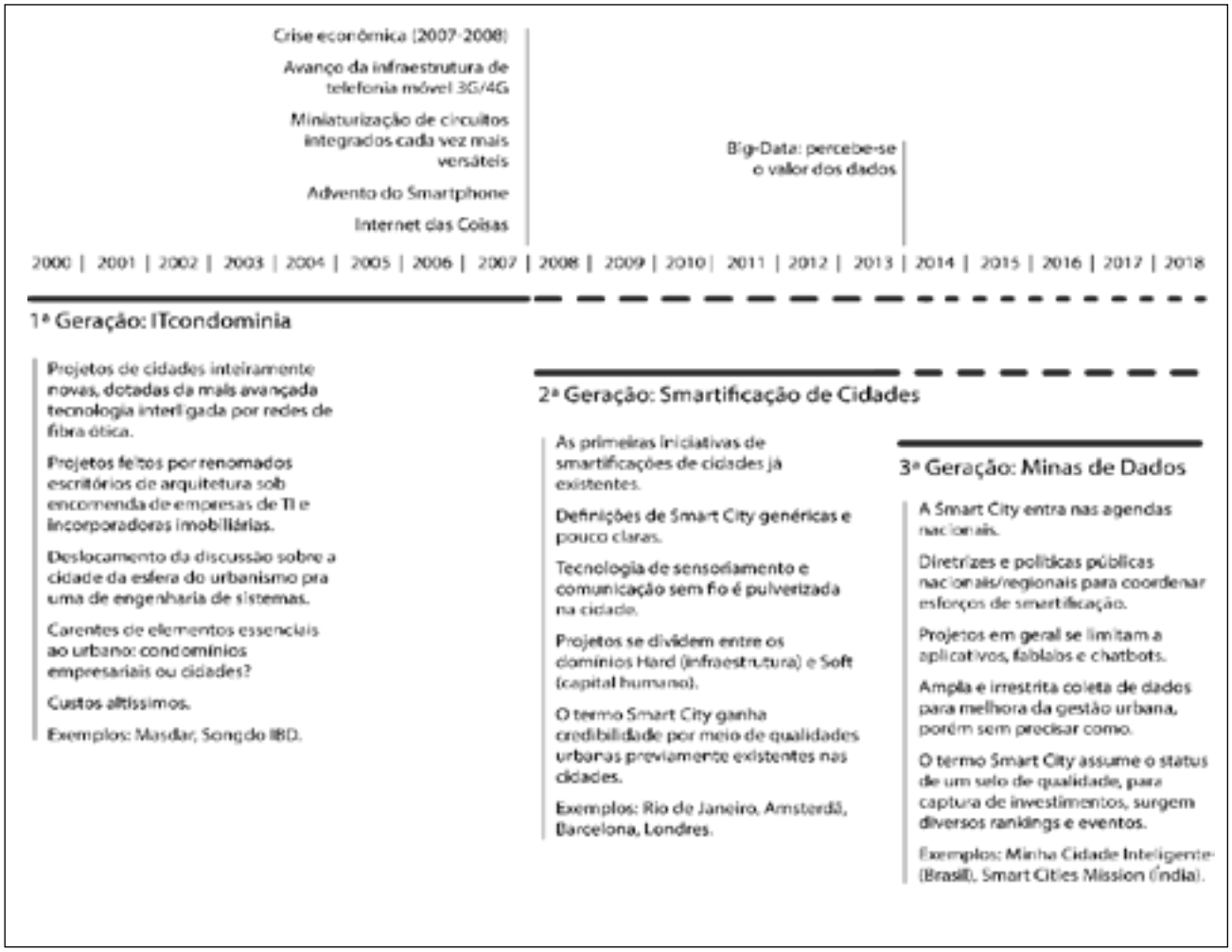


Figura 1: Síntese do panorama histórico do fenômeno Smart City. (POLI DE FIGUEIREDO, 2018, p. 125).

1 A divisão em três gerações foi inspirada na caracterização bifásica proposta por Artur Rozestraten (2016).

Ao contrapor esse discurso aos problemas urbanos e sociais materializados nas cidades latino-americanas – favelização sistêmica, segregação territorial, desigualdade, pobreza, (i) mobilidade, violência urbana, etc.[2] – ficaram evidentes uma série de fragilidades e insuficiências no modelo Smart City:

- A adjetivação da cidade como Smart não passa de um esforço de *branding* que se apropria de um sentido reduzido do conceito de Inteligência: a automação de processos;
- Usa-se uma forte retórica de eficiência, sem se questionar qual é a eficácia dos processos e quem serão os beneficiados pelo aumento de sua eficiência;
- O uso de soluções-padrão e estudos de caso se faz presente sem a contextualização socioespacial necessária;
- Espera-se que, mesmo sem um esforço concreto de articulação, diversos esforços e iniciativas Smart de diferentes autores sejam convergentes e transformem a cidade em uma Smart City, como se ela fosse apenas uma somatória de projetos;
- A tecnologia é tomada como neutra e ignora-se que, em se tratando de cidades, cada escolha de algoritmo, sensor ou valores é uma escolha essencialmente política;
- Propõe-se um modelo genérico e universal para abordar uma realidade urbana e social heterogênea, diversa e altamente desigual;
- Busca-se – ou espera-se – a criação de um consenso racional no processo político, mesmo quando as disputas em torno da cidade chegam a ser antagônicas e envolver atores com objetivos diametralmente opostos.

Frente ao ambiente urbano genérico e homogêneo oferecido pela Smart City, concluiu-se que esse paradigma se esvaziou de sentido e relevância e que, quando empregado na imaginação de cenários urbanos futuros, acaba produzindo especulações que pouco ou nada reconhecem ou pretendem abordar das questões urbanas e sociais anteriormente mencionadas. Ficou evidente a necessidade de se qualificar o debate para além das *buzzwords* e abordagens simplistas.

Cenários Urbanos Futuros

Um exemplo de seara qualificada de debate coletivo se deu no primeiro semestre de 2016, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: a primeira edição do presente colóquio, intitulado IHCT – *Imaginar, Construir e Habitar a Terra: Cidades "Inteligentes" e Poéticas Urbanas*.

2 Sobre estes fenômenos, consultar: BONDUKI (2004), MARICATO (1996) e VILLAÇA (2012).

Os debates ocorridos e as leituras compartilhadas nesse encontro deixaram evidente a necessidade de se continuar a discussão acerca das Cidades “Inteligentes” em um campo crítico que se mostrava ainda incipiente. Constituiu-se, para tal finalidade, um grupo de estudos dedicado a melhor entender o fenômeno da Smart City.

O grupo, então chamado de Grupo de Estudos em Smart Cities, era sediado na FAU-USP e filiado ao Núcleo de Pesquisa em Ambientes Colaborativos na Web (NaWeb) e ao Grupo de Pesquisa CNPq “Representações, Imaginário e Tecnologia” (RITe).

Sua proposta era entender o fenômeno das Smart Cities por meio de uma abordagem que levasse em conta, além dos aspectos tecnológicos, as dimensões antropológicas e socioespaciais das ditas cidades “inteligentes”. A partir de análises de tecnologias e críticas aos pretensos modelos urbanísticos, esperava-se fomentar propostas concretas para Smart Cities que pudessem ser aplicadas no curto/médio prazo.

Para tanto, o grupo conduzia encontros quinzenais, abertos a todos os interessados, e reunia pessoas de diferentes áreas de formação – engenheiros, urbanistas, filósofos, geógrafos, designers, historiadores, biólogos, escritores, etc. – e níveis acadêmicos/profissionais em um ambiente de debate transdisciplinar. As discussões reverberaram em diversos trabalhos de pesquisa, resultaram em construções conceituais coletivas e contribuíram para solidificar uma epistemologia crítica e robusta sobre o tema. Um dos principais produtos das discussões do grupo ao longo de 2017, por exemplo, foi um conjunto de indicadores para medir o grau de inteligência urbana de cidades sob uma perspectiva que levasse em conta as desigualdades sociais e territoriais inerentes às cidades brasileiras. Um resumo dos indicadores pode ser visto na Tabela 1, na página seguinte.

Figuras 2, 3 e 4: Encontros do Grupo de Estudos realizados no Atelier Fraccaroli, no espaço do ReLAB (Laboratório de Representações da FAU-USP) entre 2016 e 2017. Autoria própria, 2016-2017.

Indicador	Conectividade	Participação	Economia Criativa		Planejamento
	Índice de Conectividade	**Escala de Participação**	**Diversidade Sócio-Econômica-Cultural**	**Vitalidade Cultural Urbana**	**Plano Diretor Digital**
Objetivos e Fundamentos Específicos	Explicitar a importância da conectividade para o exercício da cidadania. Mensurar o grau de acesso à conectividade, a partir de dados de alta granularidade. A conectividade entendida como direito básico. Crescentemente, o acesso à conectividade é sinômico de acesso a outros serviços ofertados pelo Estado, pela iniciativa privada e pela comunidade -- sem a conectividade entendida como direito básico, o acesso à economia digital torna-se exclusivo, e perde-se oportunidades de engajamento social e do exercício da cidadania.	Promover o engajamento e participação social efetiva, que gere ações frutíferas e consequentes no município. Promover os diversos níveis de engajamento, da transparência à co-criação.	A Economia Criativa é fundamentada na complexidade sociocultural e na presença de múltiplos estilos de vida no município.	Demonstrar o quanto o município setenta e fomenta a Economia Criativa. Criar auto-percepção do meio urbano para fomentar a cultura local de modo imponderado e efetivo. Medir o grau de precarização da mão-de-obra simbólico-criativa. Novos territórios criativos	Criar a capacidade do município visualizar, monitorar e direcionar o desenvolvimento da sua infraestrutura digital. É um meio para garantir que os aspectos territoriais, presenciais, serviços tradicionais (meios físicos), e os serviços digitais, baseados em telecomunicação, conectividade e tele-presença (meios digitais) se desenvolvam de maneira em sobreposição em que a relação integral em que os dois aspectos sejam mutuamente implicados.
Definição	A mensuração deve indicar qual é o acesso à conexão real que cada usuário (individual) tem, frente ao seu contexto socioeconômico e à demanda histórica contextualizada per capita.	A Cidade Inteligente é composta por cidadãos inteligentes, ou seja, por cidadãos que sejam capazes de compreender sua própria participação nos processos urbanos, públicos e privados. Construção de graus progressivos de engajamento pautados por Tecnologias “Hard” (hardware e aplicações) e Tecnologias “Soft” (técnicas de engajamento sociocultural participativo).	Grau de variação número de profissões ativas na região, proporcionalizadas à representatividade renda trabalho raça gênero religião	Indicadores de Vitalidade Urbana - a capacidade do meio urbano de produção valor, a partir de manifestações (informais) oriundas da própria população do município.	Definir a modulação da relação entre os meios físicos e online, controlada, balanceada e desenhada a partir de políticas públicas. Inter-secretarial, transversal, colaborativo e participativo. Deve ser desenvolvido de modo inclusivo e poderá ser liderado por profissionais independentemente de sua área de atuação, comissionados pelo poder público.

Metodologia	O cálculo deve basear-se no cruzamento do nível econômico da população (renda per capita), do custo da banda (per capita), o uptime, latência - mensurar-se o acesso real à conectividade, com o máximo de granularidade possível.	Indicadores das tecnologias hard: 1 - Há portais municipais de transparência que apresentam os dados em padrões abertos a respeito do desenvolvimento urbano? 2 - Há iniciativas estruturadas para a construção de visualização de dados acessíveis ao público? Indicadores das tecnologias soft: 1 - Há sustentação para a progressão de engajamento seguindo a escala: i) transparência, (ii) consulta, (iii) co-criação, (iv) cogestão	Variância conjugada nos dados do ibge/prefeitura: número de profissões ativas na região, proporcionalizadas à representatividade, renda, trabalho, raça, gênero, religião, etc.	Complexidade (qualitativo): Existem programas de arte pública na cidade? O quanto cada município constrói suas especificidade de modo competente? Existe um programa de mapeamento afetivo? Existe o mapeamento das festas e eventos urbanos? Existe um programa de apoio para manifestações espontâneas de cultura urbana? Existem programas locais (municipais) de regulamentação das profissões criativas?	Checklist: 1 - Criou-se um grupo para desenvolver o PDD? 2 - Está integrado com o Plano Diretor Estratégico? 3 - Contempla questões de gênero/raça/grupos vulnerabilizados? 4 - Contempla indicadores estabelecidos? 5 - Iniciou esforços de mapeamento da infra-estrutura digital do município? 6 - Iniciou-se as atividades de diagnóstico? 7 - O PDD está composto como uma plataforma dinâmica de informação, de acesso público universal, atualizado em tempo real? O PDD está baseado em sistemas automatizados de levantamento, leitura e exposição pública dos dados, em formato aberto e acessível? 8 - O PDD opera como um meio de convergência de outros planos dedicados à cidade e ao seu desenvolvimento?

Viéses (gênero, raça, etc.)	A presença da infra-estrutura digital em geral acompanha e reforça padrões históricos de desigualdade socioeconômica e cultural. Deve-se ponderar a conectividade de grupos vulneráveis, tais como: mulheres, alvos de discriminação racial, habitantes de áreas precárias. Deve-se considerar a conectividade como ferramenta de geração de igualdade de oportunidades de inserção econômica, contato com fontes empregatícias. Deve-se compreender a cidade como um ambiente pedagógico.	Deve-se levar em conta a assimetria de poder político de certos grupos vulnerabilizados. O indicador deve quantificar a participação representativa destes grupos, na medida em que é prioritário reverter essa assimetria no âmbito da participação. A por exemplo: mulheres, LGBTs, negros, moradores de favelas, etc.	Sobreposição de sistemas complementares envolve o suporte ao software livre (não-proprietário).	Necessidade de reconhecer múltiplos níveis socioculturais na cidade, distribuídos em estratos sociais distintos.	Mensuração do impacto sociocultural do acesso à informação digital, envolvendo a preparação e a sustentação do processo de aculturação gerado pela conectividade digital generalizada. O Plano Municipal Digital deve contemplar que a sobreposição complementar e suplementar das infraestruturas digitais e tradicionais.
Comentários	A demanda por conectividade / banda não é um dado mensurável como, por exemplo, na fisiologia. Ele é, portanto, um dado histórico, contextual, sociocultural. Ele varia no tempo, varia no contexto, e segundo tendências históricas, tende a crescer.	O processo participativo deve contemplar atividades de construção colaborativa das diversas dimensões e aspectos urbanos, envolvendo diversos âmbitos e escalas comunitárias. Este indicador procura justamente mensurar o quanto envolve-se a comunidade do município de modo bem-sucedido.	Mensurar esse aspecto é um grande desafio, mas muito importante para verificar se essa dimensão da Cidade Inteligente está presente. (a) diversidade socioeconômica e cultural (quantitativos);	Mensurar esse aspecto é um grande desafio, mas muito importante para verificar se essa dimensão da Cidade Inteligente está presente. (b) complexidade sociocultural (qualitativos).	O Plano Diretor Digital pode operar como um articulador de todos os Indicadores propostos pela RBCIH. Mas é importante integrar os diversos vieses propostos em cada indicador, para contemplar-se e acolher as diferenças, convergências, consensos e divergências.
Nível	Granularidade no nível do bairro. Posteriormente, para o nível do município e da Região Metropolitana (RM)	Bairro - Município - Região Metropolitana (RM)	Bairro - Município e Região Metropolitana (RM) ponderada com população por bairro	Bairro - Município e Região Metropolitana (RM) ponderada com população por bairro	Municipal - Região Metropolitana (RM) - Região Macro-Metropolitana

Tabela 1: Indicadores de inteligência urbana propostos pelo Cenários Urbanos Futuros em 2017. Autoria: Caio Adorno Vassão; Gabriel Mazzola Poli de Figueiredo; Ivan Souto; Lucas Tavares de Menezes Girard, 2017.

Ao longo das discussões do grupo de estudos, percebeu-se que a pouca aderência da Smart City às questões sociais e urbanas tinha suas raízes para além desse discurso ou paradigma específico: parecia se tratar de um problema mais profundo, pertencente ao âmbito da própria imaginação de cenários urbanos futuros. Em 2017 rebatizou-se o grupo de estudos, portanto, como Cenários Urbanos Futuros (CUF):

Cenários: A reflexão a partir de cenários possibilita explorar múltiplas narrativas, diferentes níveis de complexidade e arranjos simbólicos de maneira a tentar elucidar suas interações, riscos e potencialidades.

Urbanos: As cidades e o espaço urbano são entendidos como o elemento central às investigações do grupo e o produto máximo da capacidade técnica humana.

Futuros: Entendendo o papel eminentemente projetual da atividade especulativa acerca do futuro, espera-se que a reflexão orientada a o que poderá vir a ser forneça fundamentos necessários a transformações concretas na cidade do presente e ressignifique o entendimento da cidade do passado.

Mais do que uma questão semântica, o novo nome passou a refletir um procedimento metodológico característico do grupo: o fenômeno investigado deve ser posto em cheque, questionado e situado em diversas dimensões[3] para ser compreendido de maneira rigorosa.

A Smart City é um cenário urbano futuro de significativo destaque atualmente (Poli de Figueiredo, 2018) – às custas de grandes esforços de marketing e lobby intenso de empresas como a IBM (Söderström; Paasche; Klauser, 2014), às quais a consolidação de um projeto que implique o alto consumo de seus produtos e serviços é interessante – porém não é o único cenário presente no debate público. Percebeu-se que, para estabelecer uma discussão qualificada do tema, era necessário abarcar outros cenários e entender a Smart City sob essa perspectiva, dando mais protagonismo à discussão sobre as interações da tecnologia com a antropologia e as urbanidades.

O CUF segue ativo como grupo de estudos, atualmente se reunindo no Laboratório de Inovação da Prefeitura de São Paulo (Mobilab) e acumulando mais de 50 encontros desde sua fundação. A proposta segue sendo a de prover um ambiente transdisciplinar de debate qualificado sobre como a tecnologia pode transformar o habitar, a cidade e a sociedade.

3 Para um conjunto de dimensões essenciais à compreensão desses fenômenos ver Poli de Figueiredo (2018, pg. 116-122). Resumidamente, as dimensões propostas são: (i) temporal/histórica; (ii) socioespacial; (iii) política/institucional; (iv) simbólica/discursiva.

Figuras 5 e 6: Encontros do Cenários Urbanos Futuros realizados no Mobilab, o Laboratório de Inovação em Mobilidade da Prefeitura de São Paulo. Autoria própria, 2018.

Especulações sobre cenários urbanos futuros

Os exercícios especulativos acerca de cenários urbanos futuros nos últimos cinquenta anos costumam se inspirar em experimentos como os de Le Corbusier, Rem Koolhas, Buckminster Fuller, coletivos como Superstudio e Archigram ou em grandes obras da literatura e do cinema. São experimentos e obras de grande alcance e influência no imaginário acerca da cidade do futuro, porém, em geral, não dialogam com as questões urbanas e sociais que nossas cidades enfrentam hoje. Isso não retira deles seu potencial perturbador ou simbólico, porém revela a distância entre a concepção desses cenários e a experiência desta realidade urbana desigual e marcada pelo conflito.

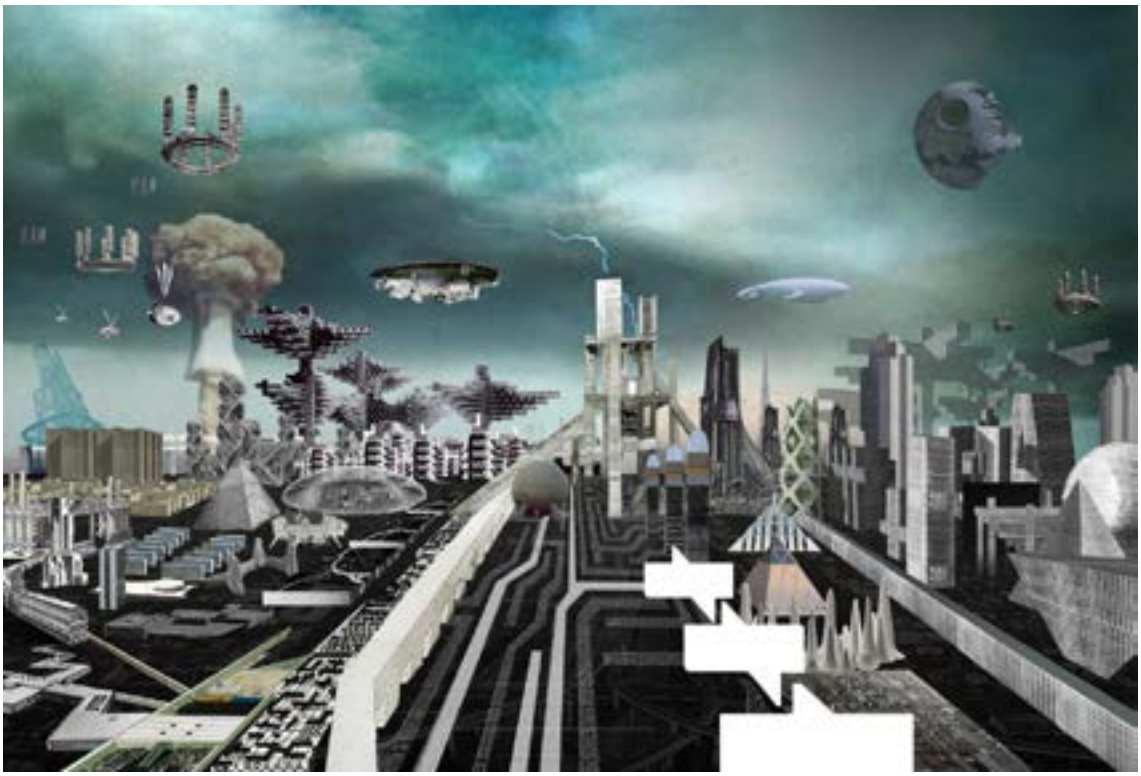
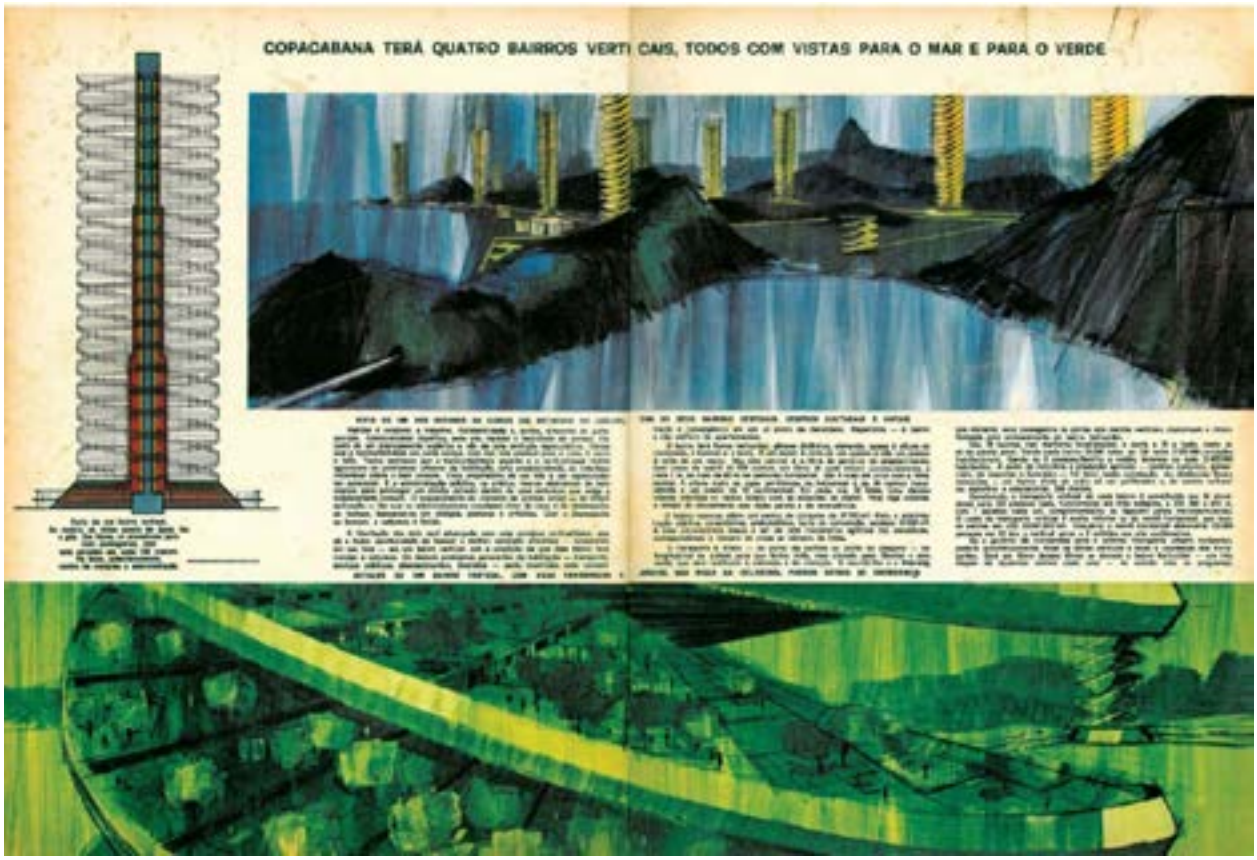


Figura 7: Cities of the Avant-Garde, uma colagem de cenários urbanos futuros. Autoria: Wai Think Tank, 2012.

Essa distância pode ser fruto de diversos fatores contextuais: se criadas em países do Norte Global, por exemplo, dificilmente os autores disporão do conhecimento, da vivência ou até mesmo da mera capacidade cognitiva de apreender as questões significativamente mais complexas que se materializam nas cidades do Sul Global. Se criadas em um determinado contexto sócio-político ou econômico, é improvável que sejam capazes de refletir questões estranhas a esse contexto. É nesse sentido que se defende aqui a ideia de que é relevante para os estudos urbanos latino-americanos investigar cenários urbanos futuros concebidos em contextos urbanos e sociais minimamente similares.

Não basta, entretanto, que o contexto seja similar para que as construções especulativas sejam críticas ou contra-hegemônicas. As práticas projetuais envolvidas na concepção desses cenários têm impacto decisivo sobre sua capacidade representativa: se feitos de maneira individual, como esperar que sejam contempladas múltiplas e conflitantes narrativas? Se não há intenção de trazer à tona os conflitos urbanos e sociais, é improvável que as representações os evidenciem, salvo pela gritante ausência – reveladora – frente a um olhar ou leitura crítica (Figuras 8 e 9).



Figuras 8 e 9: Rio do Futuro, projeto publicado na Revista Manchete em 1965, como proposta de planejamento urbano para o Rio de Janeiro. Autoria: Sergio Bernardes, 1965.

Se, por um lado, a tendência de se replicar a estética de algumas referências de maior peso seja fonte de cenários acríticos e ingênuos, por outro lado a estética de tais experimentos visuais pode ser apropriada de maneira crítica, como faz o artista e designer Olalekan Jeyfous em sua série *Shanty Mega-structures*. Nessa série Olelakan imagina um cenário em que as precariedades de Lagos, na Nigéria, são incorporadas em mega-estruturas (Figuras 8 e 9). Estas seguem precárias – sem saneamento, energia e acesso a serviços essenciais – porém dialogam de maneira distópica com as tradicionais representações da cidade do futuro de maneira a deixar evidente essas questões.

Figuras 8 e 9: Shanty Mega-structures. Autoria: Olalekan Jeyifous, 2015.

Também podem ser investigadas outras formas de representação, para além das experimentações visuais. A narrativa que a imagem literária proporciona permite ao leitor vivenciar cenários de maneira subjetiva, inclusive ao longo do eixo temporal. As imagens de uma São Paulo do futuro que Ignácio de Loyola Brandão nos proporciona logo nas primeiras páginas de seu Não Verás País Nenhum (1981) deixam patente a potência com que a forma escrita pode se valer para representar cenários urbanos futuros de maneira crítica:

> "Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e dos excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos. [...]
>
> Tentaram de tudo para eliminar esse cheiro de morte e decomposição que nos agonia continuamente. Será que tentaram? Nada conseguiram. Os caminhões, alegremente pintados de amarelo e verde, despejam mortos, noite e dia. Sabemos, porque tais coisas sempre se sabem. É assim.
>
> Não há tempo para cremar todos os corpos. Empilham e esperam. Os esgotos se abrem ao ar livre, descarregam, em vagonetes, na vala seca do rio. O lixo forma setenta e sete colinas que ondulam, habitadas, todas. E o sol, violento demais, corrói e apodrece a carne em poucas horas. [...]
>
> O cheiro infeto dos mortos se mistura ao dos inseticidas impotentes e aos formóis. Acre, faz o nariz sangrar em tardes de inversão atmosférica. Atravessa as máscaras obrigatórias, resseca a boca, os olhos lacrimejam, racha a pele. Ao nível do chão, os animais morrem.
>
> Forma-se uma atmosfera pestilencial que uma bateria de ventiladores possantes procura inutilmente expulsar. Para longe dos limites dos oikoumenê, palavra que os sociólogos, ociosos, recuperaram da antiguidade, a fim de designar o espaço exíguo em que vivemos. Vivemos?" (Brandão, 2008, pg. 13-14)

Em uma passagem posterior:

> "Rastejávamos no meio da estrada, de modo que ninguém nos visse. A freeway projetava-se a quinze metros do solo, dezesseis pistas, larga pista vazia. Coberta por uma camada de poeira cinzenta. [...] Tadeu me conduziu através das ruínas do que tinha sido Vila Anastácio. Os prédios populares construídos por uma imobiliária tinham desabado. [...]. Avançávamos e devíamos ter percorrido uns dois quilômetros quando a luz verde me bateu. Ao lado da ponte, observei montanhas de latas de cerveja.
>
> Dunas verdes. Imensas, ultrapassando a altura da rodovia. Estendiam-se, brilhando ao luar. Começava a fazer frio. Rastejávamos e julguei ouvir um som estranho. Como se fosse um lamento, vindo do meio daquelas dunas metálicas. [...]
>
> Era um grito. Um grito somado ao outro, e outro, de tal modo que formavam apenas um som. Dolorido. Quase artificial, tal a tonalidade. [...]

- São os doentes embaixo da montanha.

- Mora gente aí?

- Dentro são cavernas. Abrigam milhares de pessoas.

- Mas o sol deve esquentar barbaridade. Morrem assados.

- Não morrem. É o milagre brasileiro. [...]" (Brandão, 2008, pg. 121-122)

A ação especulativa como ação poética

Tratando dessa ação especulativa geradora de imagens sobre o futuro, eminentemente projetual, essa é uma investigação que pertence propriamente ao âmbito do imaginário, uma vez que é nele que se situam as representações que compõe esse imaginar e que se dão as relações sistêmicas entre elas (Durand, 2014; Wunenburger, 2007; Rozestraten, 2017). A obtenção de arranjos transformadores depende fundamentalmente da ressignificação desses elementos do imaginário e de suas relações entre si de maneira a permitir novas organizações, discursos, modos de habitar, etc. Essa (re)imaginação, crítica e propositiva, é uma ação fundamentalmente poética[4] (Rozestraten, 2017) e para sustentá-la na seara dos cenários urbanos futuros é necessário integrar três campos de reflexão, como foi proposto na conclusão da dissertação de mestrado de Poli de Figueiredo (2018) (Figura 2) :

- Tecnologia: o campo de reflexão sobre as técnicas e os objetos frutos da técnica, tal qual a cidade.

- Ética: o campo de reflexão sobre a ação humana.

- Política: o campo de reflexão sobre a organização da ação coletiva.

Figura 2: Diagrama proposto para representar os pilares da reflexão poética. (POLI DE FIGUEIREDO, 2018, p. 100).

4 O termo poética é utilizado aqui no sentido do grego Poiesis, o ato de dar existência a algo que antes não existia (Rozestraten, 2017).

Espera-se que uma reflexão fundamentada nestes três pilares mencionados seja capaz de promover especulações contra-hegemônicas, porém reconhece-se que, para tanto, é crucial repensar a metodologia especulativa para permitir uma passagem de um exercício individual ou coletivo – já familiares à chamada arquitetura visionária – a uma forma social desse processo. Tal forma deve considerar os chamados *espaços de agonismo* (DiSalvo, 2010 e 2012), nos quais se reconhecem e se mediam os conflitos inerentes ao urbano, ao invés de perseguir um consenso racional inatingível (Mouffe, 2013).

Surgem, então, uma série de questões:

- O aspecto altamente codificado dos conhecimentos técnicos relativos à produção espacial demanda a criação de ferramentas cognitivas que permitam a decodificação e participação nesse processo (Flusser, 2017);

- A tradicional divisão positivista do conhecimento em disciplinas não é suficiente para compreender ou abordar fenômenos urbanos e sociais complexos e com aspectos emergentes (Fuller, 2017; Vassão, 2010): é urgente uma abordagem transdisciplinar;

- Essa excessiva compartimentalização do conhecimento técnico/científico aliada a ausência de oportunidades de vivência da realidade urbana brasileira por parte daqueles que atualmente detêm os meios cognitivos, simbólicos e de poder para participar dos processos de produção do espaço urbano – no Brasil, um público ainda alienado, distante e diverso do que conhece essa realidade urbana por experiência, devido à insuficiência das poucas políticas de acesso existentes – faz com que não sejam cultivados recursos simbólicos de representação que deem conta dessas questões urbanas e sociais.

A imaginação de cenários urbanos futuros inicialmente se dava como exercício exclusivamente individual de um engenheiro, urbanista, artista etc. Após os anos 1960 esse processo passou a ser empreitado também por grupos ou escritórios de profissionais, porém ainda não se domina como escalar esse processo especulativo e colaborativo para uma dimensão de fato social.

Em tempos em que começa a se reconhecer que o ferramental prático e teórico do planejamento urbano carrega vieses simbólicos, heranças de um sistema-mundo colonial que privilegia determinadas formas de conhecimento e representação em detrimento a outras, e que representa determinada demografia – e seus interesses – em detrimento a outras, é fundamental que uma reflexão sobre as práticas projetuais de cenários urbanos futuros leve em conta não só contextos territoriais e sociais, mas também considere os vieses simbólicos e os eixos de opressão, dominação e privilégio que se manifestam no projetar. Para que a especulação de cenários urbanos futuros possa produzir horizontes projetuais transformadores, há que se descolonizar as práticas projetuais e passar a uma instância de especulação social que busque reconhecer a pluralidade e mediar os conflitos materializados na cidade, ao invés de perseguir uma narrativa individual ou a eliminação do conflito.

Conclusão

A Smart City foi utilizada para demonstrar algumas fragilidades que modelos urbanos – pretensamente – tecnológicos costumam apresentar, quando confrontados com a realidade das cidades latino-americanas e os problemas sociais e urbanos que nelas se materializam. Foi apontado um gradual esvaziamento de sentido desse modelo em específico e colocada a necessidade de se investigar mais profundamente o motivo que leva à pouca – ou nenhuma – aderência às questões urbanas e sociais de nossas cidades.

A primeira edição do presente colóquio ICHT, em 2016, foi apontada como um ponto de inflexão nesse questionamento, motivando a criação de um grupo de estudos que viria posteriormente se chamar Cenários Urbanos Futuros e que qualificaria, a partir da promoção de instâncias transdisciplinares de debate, uma abordagem crítico-propositiva sobre as interações da tecnologia com a antropologia e as urbanidades que seria capaz de abarcar a complexidade desse fenômeno. Alguns produtos e do grupo foram apresentados para exemplificar o potencial desse ambiente de discussão.

Partiu-se, em seguida, para uma breve investigação sobre como se dão os exercícios especulativos sobre cenários urbanos futuros. Algumas referências tradicionais são enumeradas, para revelar distância similar a apresentada pela Smart City, no que diz respeito aos fenômenos urbanos e sociais de nossas cidades. Alguns aspectos contextuais e simbólicos foram sugeridos como fonte dessa distância, enquanto foram colocadas referências críticas e cenários urbanos futuros que rompem – mesmo que parcialmente – com essas limitações.

A ação especulativa em torno de cenários urbanos futuros foi qualificada como ação poética – eminentemente projetual – e pertencente ao âmbito do imaginário. Algumas práticas e referências foram então apontadas como meio para se atingir uma reflexão sustentada nos pilares da Ética, Política e Tecnologia, ao passo que uma série de questões foram colocadas como desafios.

Por fim, fica patente a importância de se reconhecer as limitações das práticas projetuais geradoras de cenários urbanos futuros e a necessidade de se repensar e de se descolonizá-las, promovendo instâncias cada vez mais plurais, capazes de abarcar os conflitos sociais e urbanos e criar cenários que os reconheçam, trabalhem pela sua mediação e contemplem múltiplas narrativas, (r)existências e formas de se habitar a cidade.

Referências

BERNARDES, S. *Rio do Futuro*. 1965. Disponível em: https://www.bernardesarq.com.br/memoria/rio-do-futuro/. Acesso em Março de 2019.

BONDUKI, N.G. *Origens da Habitação Social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

BRANDÃO, I. L. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global, 2008

DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DISALVO, C. Design, Democracy, and Agonistic Pluralism. In: *DRS '10: Proceedings of the 2010 Design Research Society Conference*. 2010. p. 1-10

DISALVO, C. *Adversarial Design*. Cambridge: MIT Press, 2012.

DURAND, G. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 6ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

FLUSSER, V. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Ubu Editora. 2017.

JEYIFOUS, O. *Shanty Mega-structures*. 2015. Disponível em: http://vigilism.com/Improvised-Shanty-Megastructures. Acesso em Março de 2019.

MARICATO, E. *Metrópole na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MOUFFE, C. *Agonistics: Thinking the World Politically*. Londres: Verso. 2013

POLI DE FIGUEIREDO, Gabriel Mazzola. O discurso e a prática da smart city: perspectivas críticas e aproximações sistemáticas no contexto de metrópoles latino- americanas. 2018. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.16.2018.tde-21092018-151408.

ROZESTRATEN, A. S. Dúvidas, fantasias e delírio: smart cities, uma aproximação crítica. In: 1º Colóquio Internacional ICHT 2016 – Imaginário: Construir e Habitar a Terra, 16 a 17 de março, 2016, São Paulo. Atas do 1º Colóquio Internacional ICHT. São Paulo: FAU/USP, p15-30, 2016.

ROZESTRATEN, A. S. *Representações: Imaginário e Tecnologia*. 2017. 216 p. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Departamento de Tecnologia da Arquitetura. São Paulo.

SÖDERSTRÖM, O.; PAASCHE, T.; KLAUSER, F. Smart cities as corporate storytelling. In: *City*. v. 18. n.3. pp. 307-320. 2014.

VASSÃO, C. A. *Metadesign: Ferramentas, estratégias e ética para a complexidade*. São Paulo: Blucher. 2010.

VILLAÇA, F. *Reflexões sobre as Cidades Brasileiras*. São Paulo: Nobel, 2012.

WAI ARCHITECTURE THINK TANK. *Cities of the Avant-Garde*. 2012. Disponível em: http://wai-thinktank.com/Cities-of-the-Avant-Garde. Acesso em Março de 2019.

WUNENBURGER, J-J. *O Imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

La ville imaginée de demain par la fabrique numérique du patrimoine urbain

L'exemple de Lyon, ville Unesco

Michel Rautenberg

Université de Lyon, Centre Max Weber, Labex IMU*

*Je remercie Vincent Jaillot, Manon Istasse, Sylvie Servigne et Isabelle Lefort pour leurs relectures attentives

Vers une connaissance et une pratique hédoniste du patrimoine urbain

Avec le développement croissant du tourisme urbain, la pression foncière qui s'accroit dans les villes et mégapoles internationales, ou le délaissement urbain dans beaucoup d'autres, avec également les processus de marchandisation du patrimoine, le patrimoine urbain est devenu un enjeu important de citoyenneté et de libre usage de la ville. Dans le même temps, on voit aussi que le patrimoine entre de plus en plus fortement dans l'ère numérique. Dorénavant, sans qu'on s'en rende vraiment compte, notre rapport au patrimoine est profondément bouleversé. Des évolutions qu'on percevait depuis une vingtaine d'années, relevant de mouvements de défiance vis-à-vis de la verticalité de nos sociétés,, de l'accélération de la mobilité et de la marchandisation du patrimoine, se sont brutalement accélérées avec le numérique. Particulièrement en France, mais aussi dans bien d'autres pays ; même si de manière peut-être moins directe, où le patrimoine était traditionnellement encadré par des institutions publiques. Il contribuait à renforcer le « régime d'appartenance » des individus à des groupes sociaux ou culturels déterminés, et à conjoindre ces groupes dans la nation qui était seule vraiment légitime à décréter la patrimonialité des objets et des lieux. De bons exemples en France, au-delà des musées ethnographiques, sont les monuments aux morts, associant un monument édifié par souscription, sur lequel tous les noms des morts « pour la France » de la commune sont listés, année par année, surmonté d'une figure allégorique représentant généralement la nation, la République, ou la victoire, avec une connotation plus ou moins religieuse selon les régions. Et chaque année, pour le 11 novembre, anniversaire de l'armistice de la Première guerre mondiale, une commémoration est célébrée par le maire de la commune accompagné des autorités civiles.

Cela peut sembler incongru d'évoquer les monuments aux morts à propos de patrimoine culturel. Pourtant de plus en plus ils font l'objet d'inventaires, de présentations dans les sites et réseaux sociaux. Il existe dans toute l'Europe un profond mouvement de patrimonialisation des lieux et édifices liés aux guerres, aux massacres, aux tragédies de l'histoire. Cette patrimonialisation des mémoires douloureuses, associant des localités à l'histoire nationale ou européenne, est à rapprocher des Journées Européennes du patrimoine pour en saisir leur forte dimension symbolique et rituelles. Journées du patrimoine pendant lesquelles tous les Français « communient », grâce à la diffusion numérique des informations, à la déclinaison de leurs différences dans le moule culturel partagé qu'est la nation (Arnaud Druelle, Vincent Puig, Evelyne Broudoux in Gravari Barbas, dir, 2014).

Les Journées du patrimoine soulignent un autre point : le patrimoine est devenu un loisir. Il est passé du registre de l'instruction et de la discipline des âmes, à celui du plaisir et de la découverte. Phénomène qui s'est accentué avec la e-patrimonialisation, qui l'inscrit de plus en plus dans un régime d'hédonisme et de jeu (Rautenberg & Rojon, 2014). Des communautés patrimoniales se forment, par exemple dans d'anciennes villes industrielles comme Saint-Etienne (France) ou Swansea (Pays de Galles), pour partager leur intérêt pour le passé de leur territoire, pour passer des moments agréables et pour occuper leurs loisirs. Elles produisent un patrimoine à leurs mains (« do it yourself heritage »), jouant tous les rôles, étant à la fois producteurs, usagers et visiteurs du patrimoine, utilisant si nécessaire les institutions patrimoniales si elles

peuvent leur être utiles[1]. Ce sont souvent des « amateurs interconnectés » qui interagissent « dans un environnement perceptif comptant avec le numérique » (Rojon, 2019 : 160), navigant avec agilité entre la dématérialisation de la culture que favorisent les réseaux sociaux via les sites de partage d'images et de vidéo tels Flikr ou Instagram, et les lieux bien réels, parfois interdits, dont ils vont faire l'expérience physique en les parcourant et en les visitant.

L'une des particularités de l'économie numérique est ainsi qu'elle favorise la production de récits partagés qui s'inventent aisément au gré des consultations de pages web, donnant un sens singulier aux éléments patrimoniaux, qu'il s'agisse de ceux évoquant les drames du passé ou du plaisir hédoniste des amateurs. Le patrimoine devient un lien narratif entre les individus qui l'incrémentent jour après jour. Ce régime de loisir du patrimoine est nourri par une forte pression contributive des internautes qui contribue à accélérer sa désinstitutionalisation. Comme Sarah Rojon (2019)l'a bien montré dans ses recherches sur l'intérêt des explorateurs urbains pour les friches industrielles, la confiance entre les pairs supplante celle envers les institutions culturelles. A travers les sites de partage, des récits sont produits par les amateurs interconnectés de patrimoine, des récits produits hors des institutions patrimoniales, à côté des spécialistes, mêmes si institutions patrimoniales et « savants » ne sont pas pour autant négligés par leurs connaissance qui sont appropriées et mises au pot commun. Comment des institutions culturelles spécialisées vont prendre en charge cette horizontalité grandissante de la pratique patrimoniale ? C'est l'origine du projet FAB-PAT qui vise à créer un atlas numérique en 3 dimensions du patrimoine lyonnais

Le projet FAB-PAT : un « atlas numérique 3D du patrimoine de la zone Unesco de la ville de Lyon »[2]

Le patrimoine lyonnais, ce sont d'abord, comme souvent, quelques incontournables. Loin de moi l'idée que le patrimoine de la ville se limite à ses quelques clichés qui confinent aux stéréotypes. Mais ce sont eux qui ont permis de poser les fondements de la démarche qui a conduit à inscrire la ville de Lyon sur la liste des villes Unesco.

Lyon c'est d'abord un site, édifié sur deux collines au confluent de deux des principales rivières françaises, le Rhône et la Saône qui forment une longue presqu'ile. Lyon était la « capitale des Gaules » pendant l'empire romain, elle garde de nombreuses traces de cette période antique, en particulier deux amphithéâtres plus ou moins bien conservés. Lyon c'est ensuite l'une des grandes villes de la Renaissance, pendant laquelle elle s'est enrichie par la banque –souvent des Italiens- et la soierie, volée aux Chinois selon la légende. La banque et la soie : les deux ma-

1 Un cas très typique, à Saint-Etienne, est l'utilisation très courante chez les Urbex de l'ouvrage rédigé par l'ancien conservateur du musée de la miné, qui recense en les documentant très rigoureusement les principaux sites du patrimoine industriel de la région stéphanoise.

2 FAP-PAT est une recherche pluridisciplinaire financée par le labex IMU. Elle est porté par les laboratoires suivants : EVS, LIRIS, et CMW ; placée sous la responsabilité scientifique de Isabelle Lefort (EVS) avec la collaboration de Gilles Gesquière (LIRIS), Sylvie Servigne (LIRIS) et Michel Rautenberg (CMW), avec le partenariat de la ville de Lyon .

melles de la richesse de la ville pendant près de trois siècles. On considère souvent – mais je n'ai jamais vérifié, en la matière les légendes ont souvent plus de sens que les vérités historiques- que Lyon possède le plus grand ensemble d'architecture renaissance en France. On raconte aussi volontiers que le roi de France François 1er a failli en faire sa capitale. Au 19ème siècle, Lyon devient un grand centre industriel avec la chimie – fille de la soierie, la mécanique, elle aussi liée à la soierie –l'entreprise Berliet, qui fut le premier fabricant français de camions, et un temps l'un des plus importants en Europe, a été fondée par Marius Berliet, un fils de canut qui avait commencé sa carrière en réparant des métiers à tisser ; Lyon c'est aussi la métallurgie, puis les industries pharmaceutiques et j'en passe. Lyon industrielle, c'est la révolte des Canut, première révolte ouvrière qui a marqué la mémoire de Proudhon et de Marx, c'est aussi le berceau de l'architecte et urbaniste Tony Garnier qui va dessiner, à la demande du maire de Lyon, les plans de la « cité industrielle » qui inspirera des générations d'urbanistes et d'architectes. Et puis Lyon est connue comme capitale de la gastronomie, c'est l'un des hauts lieux de l'histoire de la révolution française, mais aussi de l'église catholique gallicane (le cardinal de Lyon a le titre de Primat des Gaules) ce qui a donné lieu à la fête du 8 décembre prétendument en souvenir de la Vierge Marie qui aurait sauvé la ville de la peste en 1643, devenue la fête des Lumières, et de la résistance pendant la 2de guerre mondiale. Enfin Lyon est la ville de naissance de la marionnette la plus fameuse, connue dans le monde entier : Guignol. Pour faire court, on pourrait dire, si les Lyonnais avaient assez d'humour pour l'accepter, que Lyon est la capitale des capitales (des Gaules, de la gastronomie, de la soie, de la marionnette, de la résistance etc)

Figure 1 : les toits du Vieux Lyon, quartier Renaissance de la ville

Figure 2 : la montée du Gourguillon, une rue mythique du Vieux Lyon

Figure 3 : la colline de la Croix-Rousse, le quartier des Canuts

Parmi les traits principaux de cette riche histoire patrimoniale, il faut retenir ce que l'Unesco a souligné dans son dossier, une assez rare continuité historique sur près de 2 millénaires encore bien visible dans le patrimoine de la ville. Tout ce que je viens d'évoquer est présent, d'une manière ou d'une autre, dans le site Unesco. Le site retenu par l'Unesco en 1998 couvre 478 hectares, soit environ 10 % de la superficie de la ville, représentant la quasi-totalité des édifices antiques, médiévaux et Renaissance, plus le quartier de la Croix Rousse qui abritait les ateliers de tissage des Canuts, auxquels il faut ajouter les rues haussmanniennes du centre ville et une zone dite tampon qui ouvre la zone Unesco sur la ville contemporaine.

Figure 4 : Guignol (avec le baton) et Gnafron

Figure 6 : le périmètre Unesco, an centre la Saône et le Rhône

Figure 7 : la maquette numérique, base de la maquette Fab-Pat

Le projet Fab-Pat a pour origine le souci du responsable du service Mission site historique de de la ville de Lyon de rapprocher les habitants et usagers lyonnais de la gestion du site Unesco. Il va mettre autour de la table des universitaires venant des sciences sociales, de l'architecture et des sciences informatiques, ainsi que des responsables de services municipaux pour construire son projet.

Complémentairement aux préoccupations de certains acteurs de terrains traditionnellement attachés au respect de la chaine patrimoniale allant de la reconnaissance experte à la valorisation par les acteurs du tourisme ou de l'action patrimoniale, le projet entend s'inscrire dans les recommandations de l'UNESCO relatives aux Paysages Urbains Historiques de 2011. Celles-ci prônent de gommer la segmentation entre le patrimoine culturel, naturel et immatériel, tout en préconisant l'intégration des changements urbains et une conception plus démocratique du patrimoine (Reconnecting the city – The historic urban landscape approach and the future of urban heritage – Wiley Blackwell 2015).

Plusieurs points sont mis en exergue dès les premières réunions: un déficit de travail de connaissance a suivi l'inscription du site, et en particulier une difficulté à faire se rejoindre les savoirs académiques, les savoirs experts des professionnels du patrimoine et de la gestion des lieux qui gardent le nez sur le court-terme politique, et les savoirs habitants trop souvent négligés par les précédents. D'une part il n'y a pas vraiment de démarche partagée, d'autre part la définition même du patrimoine, progressivement délaissée par l'Etat depuis les années 2000, devient un vrai problème de politique publique pour les collectivités qui ont en charge la gestion du territoire.

Des premiers échanges il est apparu qu'une solution pouvait être la création d'un Atlas numérique. Il est envisagé comme évolutif puisque destiné à s'enrichir continument, collaboratif – c'est à dire partagé avec les institutions détentrices de connaissances sur le patrimoine

lyonnais, et participatif c'est-à-dire partageable avec les usagers qui pourront apporter leurs propres connaissances. Cette dernière dimension est essentielle puisqu'il s'agit de se donner les moyens de promouvoir une co-construction de représentations de ce qui fait patrimoine dans le périmètre du site historique. L'enjeu est de se doter d'un outil conceptuel et opérationnel de la fabrique même de ce qui fait patrimoine**.** L'idée est émise de créer un outil qui pourrait être développé dans le cadre du centre d'interprétation mis en œuvre par le musée historique de Lyon, idée qui ne sera pas prolongée. Plusieurs problèmes émergent alors : comment prendre en compte l'hétérogénéité des données ? Quels modèles (politiques, sociaux, informatiques) permettent de les qualifier en partant de leur origine, de leur typologie (source écrite ou orale, image ou écrit…), et la nature des objets représentés (bâtiment, paysages, PCI, etc) ? Faut-il, et comment, rendre compte des « ambiances urbaines » étroitement reliées aux paysages urbains ? Quels devraient être les modes de représentation et de visualisation des données, l'objectif étant d'aboutir à une représentation 3D annotable et évolutive ? Comment la rendre interopérable avec d'autres dispositifs afin d'éviter sa marginalisation rapide ?

La mise en œuvre du projet

Le dispositif de travail retenu est le suivant

- Un post doc sur l'année 2017, qui sera confiée à l'anthropologue Manon Istasse portant sur un état des lieux et de la réflexion sur la démocratie patrimoniale, plus précisément sur la participation citoyenne à la patrimonialisation via le numérique (il s'avèrera que Manon Istasse prendra très vite une place plus importante, travaillant étroitement avec le doctorant en informatique comme nous le verrons plus loin)

- Une thèse en informatique, engagée fin 2016 toujours en cours en cours, de Vincent Jaillot destinée à la production d'un prototype de la maquette

- Un mémoire de master de Benjamin Sorel, également en 2017, portant sur un Inventaire de projets de valorisation du patrimoine par le numérique à travers la géolocalisation

- Un mémoire de master de Chloé Blanchon sur les dispositifs de médiation existants dans des sites comparables en 2018

- En cours deux masters faisant le point sur les actions participatives à la patrimonialisation dans la ville de Lyon, en liaison avec des étudiants américains de Rochester (Massachussetts)

- Deux ateliers se sont tenus en 2017 avec des associations lyonnaises et une présentation d'une expérience québécoise

- Un test de démonstration à l'occasion des Journées du patrimoine 2017

Quelques expériences proches (ppt 22-06)

1) Citizen heritage (Melbourne). Lancement novembre 2016. N'importe qui peut s'inscrire pour poster des commentaires. Comment les techniques numériques permettent au citoyen de s'approprier un lieu.

2) History pin. Sur le monde entier. Institution et personnes privées. 87 000 contributeurs à ce jour. Objet : chacun peut documenter le lieu où il habite. On peut aussi visiter les collections des institutions ou des individus. Possibilité d'ajouter un parcours. Commentaire etc. si on est inscrit. Possibilité de protéger ses images, de taguer. Possibilité de *Google street view*..

3) Visite virtuelle 360° x 2 de la chapelle du roi à Versailles (2010). La visite virtuelle permettrait plus de détail que le 3D. Hot spot présentant des œuvres de la chapelle. Visite virtuelle 3D : Avignon 3D.(2015). Issu de nombreuses recherches sur le pont d'Avignon. Permet de montrer des choses disparues ; 4 points de vue géolocalisé, nombreux spots : vidéos, bandes sonores, textes, musique ; jeux. Carte permettant de choisir son point de vue, Immersion active ou gyroscopique. Pas de déambulation, mais des points de visualisation fixes. Page Facebook, Twitter ou Google ; proposition que les utilisateurs ajoutent des photos géolocalisées sur Google earth.

4) Visites géolocalisées participatives OHAHCHECK! partenariat avec les Villes d'art et d'histoire. On peut enrichir la base, réseau social autour d'un patrimoine qui a été checké. Appli interactive ; reconnaissance d'images ; chacun peut intégrer les photos dans sa galerie d'images ; vérification par les services de la ville quand la photo est versée sur l'application ; possibilité de discussion entre utilisateurs qui ont déjà checké ; Face Book, Twitter, Flickr…

5) Plateforme d'audioguides participatifs et collaboratifs Izy travel Existe sur Lyon et dans de nombreuses villes françaises et mondiales.Visites géolocalisées …

Description:

- Plateforme hébergeant des audioguides proposant des visites guidées de villes et de musées provenant de participation et collaboration d'acteurs extérieur. Les audioguides sont gratuits ou payants.
- L'application propose des visites « Quêtes » proposant des énigmes géolocalisées permettant d'avancer dans le parcours.
- Application permettant une géolocalisation de l'utilisateur et un enclenchement automatique des commentaires audio géolocalisés.
- La création de visite est uniquement disponible sur internet mais est ensuite disponible sur l'application.
- Les visites guidées sont proposées à tous mais elles peuvent être disponibles uniquement pour des utilisateurs ayant le code de la visite.

Contenus:

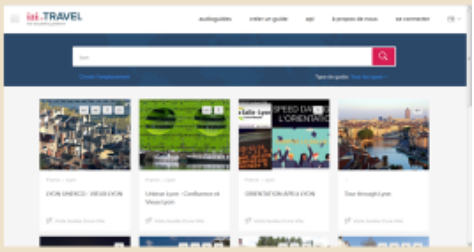
Visites guidées sur Lyon:

- Description rapide de la visite,
- Enregistrements audio, Itinéraires de visites, Centres d'intérêts géolocalisés et numérotés
- Indique les langues disponibles pour chaque visite
- Les visites guidées sont classées selon le type de transport (pieds, vélos, voitures, ...)
- Propose des liens extérieurs vers d'autres visites virtuelles, des sites internet, des pages Facebook, ...

Type de sources:
. Plan interactif
. Photographies
. Commentaires audio
. Textes
-> Les guides sont proposés par: Institutions, associations, partenaires privés, projets artistiques, professionnelles de voyage, étudiants, utilisateur lambda). L'origine de la source est fournis pour chaque audioguide.

Navigation:

- Les audioguides sont classés par villes
- La navigation se fait via un module de recherche
- Il existe deux types de visites: visite guidée de la ville, musée.
- Les derniers commentaires audio sont exposés



Aspects participatifs:

L'application peut être notée et commentée

Chaque visite peut être commentée, notée et partagée par les utilisateurs (ceux-ci doivent au préalable se connecter).

La création d'audioguide est disponible pour n'importe quel utilisateur enregistré sur le site. Elle sépare les acteurs selon particuliers ou professionnels et propose d'avantage d'informations pour les professionnels que pour les particuliers.

L'utilisateur doit suivre processus de fabrication de visite indiqué par la plateforme.

Les utilisateurs ayant créé leur audioguide peuvent à tout moment le modifier, ajouter ou supprimer le contenu. Ils disposent de l'intégralité des droits des contenus qu'il fournit.

Seul IziTravel peut modérer les contenus en les bloquant ou en recommandant une modification.

Figures 8 à 12 : capture d'écran du site Izi Travel

6) Plateforme Web-Documentaire participative du site de Montluc

Rencontres avec les acteurs associatifs du patrimoine

- Lyon en 1700 : qui a un projet de maquette 3D numérique de Lyon, entre la place des Terreaux et la place Bellecour, au premier janvier 1700
- Renaissance du Vieux Lyon qui est l'association historique qui a contribué au classement du Vieux Lyon
- Les Madones de Lyon qui recense et organise des visites des statues de la Madone
- Sites et Cités qui a créé une carte interactive du patrimoine de la rive gauche de la ville de Lyon
- Collectif Space Opéra qui créé des narrations sonores disponibles via des applications audio guidés extérieurs et édition de cartes des narrations
- Etc.

Les intérêts pour le projet : renforcer la visibilité des actions de chaque association, mais globalement faible intérêt pour une démarche qui apparait surtout politique et institutionnelle ; les plupart des personnes voient leurs actions comme des activités de loisirs et ne comptent pas s'investir au delà du loisir. En revanche l'intérêt pour les dispositifs numériques est réel

La création d'un dispositif numérique original : le DHAL[3]

Afin de mettre à la disposition des nombreux acteurs et usagers du patrimoine lyonnais un outil efficace, qui soit à la fois « évolutif, participatif et collaboratif », une collaboration étroite s'est engagée, entre le doctorant en informatique Vincent Jaillot et l'anthropologue post-doctorante Manon Istasse[4]. Un dispositif numérique original a ainsi été créé, le Digital urban Heritage dispositives AnaLysis (ou DHAL) qui devrait faire l'objet d'une publication prochaine.

La première originalité du dispositif est la pluridisciplinarité qui a présidé à sa conception. Certains indicateurs utilisés pour produire le DHAL proviennent des sciences sociales, par exemple les usages et les opinions des utilisateurs potentiels face au numérique, d'autres des sciences informatiques comme l'analyse des contenus de dispositifs numériques[5] existants, les modes de représentation du patrimoine ou les types de navigation dans les sites..

3 Ce dispositif fait l'objet d'un article en cours de soumission : Vincent Jaillot, Manon Istasse, Sylvie Servigne, Gilles Gesquière, Michel Rautenberg, Isabelle Lefort Describing, Comparing and Analysing Digital Urban Heritage Dispositives: A Methodological Tool Designed with a Multidisciplinary Approach. De ce fait, nous ne donnerons ici que des éléments très généraux du DHAL

4 Le projet est placé sous la responsabilité scientifique de la géographe Isabelle Lefort, qui codirige également avec les informaticiens Gilles Gesquière et Sylvie Servigne la thèse de Vincent Jaillot ; le post doctorat de Manon Istasse étant placé sous la responsabilité du sociologue et anthropologie Michel Rautenberg

5 Plutôt que le terme de « site », nous utiliserons plutôt l'expression plus large de « dispositifs nu-

Toute une série d'analyses ont été faites croisant des dispositifs proches existants avec des données issues du terrain lyonnaisJe n'y insisterai pas ici. Je ne retiendrai que les points les plus généraux qui concernent la participation des usagers.

On remarque qu'à l'usage, plusieurs des dispositifs numériques ont beaucoup bougé au gré de l'avancée des projets : les objectifs de départ peuvent changer, de nouveaux objectifs apparaissent qui n'étaient pas prévus. Par exemple les objectifs affichés de constituer des collections rigoureuses de lieux ou des objectifs clairement promotionnels sont détournés au profit d'un renforcement de la convivialité et des échanges sociaux. C'est ce que montre, parmi d'autres, le dispositif créé pour faire l'inventaire des monuments aux morts du Nord de la France. De manière assez générale, les dispositifs numériques dédiés principalement à collectionner les lieux se retrouvent souvent être des dispositifs participatifs sur lesquels les internautes échangent, discutent, se mobilisent, lancent des controverses. Sans disparaître, la fonction d'inventaire, souvent présentée comme scientifique, se trouve débordée par des fonctions plus sociétales et culturelles. Et les dispositifs qui ne deviennent pas plus participatifs invitent très souvent à utiliser d'autres formes de visites et de médiation, externalisant, si on peut dire, la participation hors du monde numérique pour la renvoyer aux pratiques. En fait, les dispositifs numériques offrent souvent plus d'opportunités que celles affichées du fait de l'utilisation qu'en font les usagers, ou bien ils sont utilisés pour autre chose que prévu. Les fonctions participatives semblent aller avec des dispositifs proposant des formes moins institutionnelles de patrimoine, que ce soit lié ou non au désir des participants d'ouvrir le champ du patrimoine hors des conceptions institutionnelles. De manière générale, les usagers ne créent pas eux-mêmes des dispositifs numériques nouveaux, mais participent à l'enrichissement des dispositifs existants. Dans l'ensemble des cas étudiés, ils ne sont jamais intervenus directement dans leur conception, même si leur avis peut être sollicité au moment de leur création en les évaluant ou pour proposer des améliorations pour de nouvelles versions.

Conclusion

L'expérience de Fab-Pat, encore en cours, nous montre que si les sites et dispositifs numériques sur le patrimoine urbain sont créés très généralement pas des institutions culturelles, publiques ou privées, avec la collaboration de professionnels du numérique ou d'universitaires, ils peuvent se trouver assez profondément transformés dès lors qu'ils sont proposés à l'utilisation des usagers. Mais quelle est la motivation des participants ? Dans son rapport, Manon Istasse insiste sur la recherche de « loisirs sérieux »[6] qui motive nombre d'internautes. Certes on s'amuse, on se distrait, mais on passe aussi du bon temps en se sentant utile à quelque chose et en s'instruisant. Pratiquer un loisir utile et intelligent : c'est la motivation première de ces participants aux dispositifs numériques du patrimoine urbain. Une enquête rapide faite auprès des publics des Journées du patrimoine de septembre 2017 pendant lesquels une présentation

mériques » qui comprend aussi bien des sites Internet/applications/pages ou groupes Facebook/... que les différents acteurs humains et non humains qui sont impliqués.

6 Notion reprise au sociologue Robert Stebbins

sommaire de Fab-Pat avait pu être exposée vient le confirmer : ce qui est attendu, c'est que le dispositif soit ludique, qu'il aide à se repérer dans l'espace, à se déplacer dans le temps et dans les documents ; parmi les répondants, 34 % des gens se définissaient comme « passionnés » et 33 % comme simples « habitants »

Cette motivation vient recouper les trois logiques qui président à ce régime de loisir patrimonial identifiées dans le rapport Patermondi déjà évoqué : le commentaire, le phantasme de la collection et le désir de participation via le crowdsourcing. (*Arnaud Druelle, Vincent Puig, Evelyne Broudoux in Gravari Barbas, dir, 2014).* En d'autres termes, le patrimoine n'est plus avant tout considéré comme une donnée instituée qui fait référence dans la mémoire collective. Avec son entrée dans le numérique il est plus encore discuté, objet d'appropriations différenciées, contesté, commenté en direct, partagé. La participation fait souvent déborder les dispositifs numériques de leur cadre initial et transforme les objectifs affichés. Ceci n'est pas contradictoire avec le second point, la logique de la collection qui continue, comme depuis les origines révolutionnaires du patrimoine culturel, de le caractériser ; mais la collection devient hobby personnel, elle confère à son détenteur un rôle de spécialiste qui le qualifie dans l'espace social numérique ; enfin le partage de connaissance, de commentaires, d'avis et d'émotions appelle naturellement la participation des usagers à sa définition, mais aussi à sa préservation, à sa sauvegarde dans le « vrai monde ». Car l'heure n'est pas (ou ne sera jamais) à une stricte définition numérique du patrimoine. Derrière toute pratique patrimoniale il y a un souci de sauvegarde, un projet de préserver ce qui nous importe pour le monde à venir, voire de rechercher dans le passé des ressources pour l'avenir.

C'est dans cette perspective qu'on peut considérer que le patrimoine participe de notre imaginaire de la ville de demain. Ce que nous disent le projet Fab-Pat et la plupart des dispositifs numériques sur le patrimoine urbain, c'est que l'imagination patrimoniale résulte de l'hybridation des savoirs, entre la connaissance académique, les compétences plus techniques des professionnels et les expériences habitantes. On peut faire l'hypothèse – ou ***émettre l'espoir***- que la ville patrimoniale de demain ne sera ni celle des monuments du 19ème siècle, ni celle des quartiers protégés de la fin du 20ème siècle, ni même la ville des communautés patrimoniales de l'Unesco des débuts du 21ème siècle, mais elle sera celle qu'imaginent les « amateurs interconnectés » férus de loisirs sérieux, c'est-à-dire une ville documentée, ludique, préservant la diversité des points de vue, sauvegardée par l'alliance de la vigilance citoyenne et des règlementations d'urbanisme.

Références

Druelle, A., Puig, V., Broudoux, E., GT 6 : L'évaluation des nouvelles modalités et dispositifs de e-médiations des patrimoines in Gravari Barbas, M., dir, *Atelier de réflexion prospective : Nouveaux défis pour le patrimoine culturel. Rapport final*, FMSH, Ceité de l'architecture et du patrimoine, Cap Digital, Eirest, 2014, p 56-61

Istasse, M., *FAB-PAT : année 1, ou comment penser pratiquement et théoriquement la participation dans un projet pluridisciplinaire ?,* Centre Max Weber, Labex IMU, Université de Lyon, 2018, 195p

Rautenberg, M., and Rojon, S., Hedonistic Heritage. Digital culture and living environement. *Cultura*, vol 11, n°2, p 59-81

Rojon, S., La production numérique du patrimoine par des amateurs en réseaux. Le cas des pratiques d'exploration et d'exposition de friches industrielles. In Tornatore, JL., *Le patrimoine comme expérience. Implications anthropologiques* ; Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2019, p 159-185

7. Arquitetura e audiovisual: a disputa pelo espaço nas telas

A proposta deste tema é debater as possibilidades de representação das cidades no audiovisual. A partir de uma crescente produção de filmes que apresentam disputas diversas pelos espaços, entre seres humanos e o mercado, entre as forças da natureza, entre a memória e o esquecimento, propõe-se uma reflexão sobre o papel das cidades dentro das narrativas, a subjetivação dos lugares e não-lugares e as formas estéticas que são empregadas nestas representações.

Dwelling the precariousness

Ozualdo Candeias' A margem | The Margin (1967)*

Juliana Froehlich; University of Antwerp - CAPES; Brazil
ju_froehlich@hotmail.com

Keywords:

Modern cinema; Ozualdo Candeias; phenomenology; dwelling; precariousness.

Abstract

In A margem / The margin (1967), directed by Ozualdo Candeias, the actor's bodies, the landscape, the houses are imbedded in precarious aspects. There is not a past or a future of the people filmed, therefore the time suggested by the film is the present. As the film's title indicates the margins of Tiête river are the location where four figures' actions take place. Tiête river surrounds the city of Sao Paulo and draws a border between the city's center and the periphery, consequently, the river's margin is the dwelling place of people who are economically at the margins of the city. A margem embraces the precariousness transforming it into an audiovisual expression that evokes possible ways to dwell in the transitory territory relying on the present. Hence, this paper aims to discuss the precariousness dwelling featured in the film that is the result of Candeias' phenomenological approach of a river's fringes and its inhabitants. I will be referring to Merleau-Ponty's phenomenological discussion of visual expression and the notion of perambulação (wandering/walking aimlessly) developed by Uchôa (2013).

* This paper is an extract of my PhD thesis in which I approach cinema and visual in the Brazilian context. See: Froehlich, J. Painting Cinematic Art. A study on abstraction, expression and experimentalism in visual arts and cinema from Brazil, 1922 - 1931 and 1950 -1968. Antwerp: Faculty of Social Sciences, University of Antwerp, 2018. 413p. PhD. Thesis in Film Studies and Visual Culture. Available at: https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/7945f8/155975.pdf

A margem |The margin is Ozualdo Candeias' first fictional feature film. At the time of the film's production in 1967, Candeias was around 45 years old, having "had at least 12 years of professional experience as documentarist" (Uchôa, 2017, p.2). Candeias wrote, directed, and edited the film. Before focusing predominantly on filmmaking, Candeias divided his time between films and other professional activities, working primarily as a truck driver and auditor for the city hall (Uchôa, 2017, p. 9). He had an unusual trajectory as a filmmaker. His films have a peculiar, unconventional aesthetic, which is typically associated with modern cinema and the Cinema Marginal movement (Machado Jr. 2007a, 2007b; Ramos, 1987; Uchôa, 2013a, 2013b, 2017). Candeias studied several instructional books about cinema and attended the Cinema Seminar at *Museu de Artes de Sao Paulo – MASP | São Paulo Museum of Art* in the 1950s, which brought together central intellectual figures in cinematic thought and production, before the inclusion of film and cinema studies in universities[1]. Film critics and cinema theorists have referred to Candeias' film style and aesthetic as naïve, primitive (Biáfora, 1967), and surrealist (Machado Jr., 2007b). However, in accordance with Uchôa (2013a, 2013b, 2017) and Teles (2006, 2007), this paper understands *A margem* as visual expression, as thought, arguing that the film's contribution to modern cinema aesthetics consists in its experimentalism and phenomenological approach of São Paulo's fringes and meadows during the 1960s.

Some film theorists and Brazilian cinema historians consider *A margem* to be the precursor to the confluence of films and filmmakers that defined the Cinema Marginal movement (Stam & Johnson, 1982; Ferreira, 1986; Eugênio Puppo & Albuquerque, 2002; Ramos, 1987; Teles, 2006, 2007; Uchôa, 2013a, 2013b). *A margem* experiments with a non-representational and fragmented narrative, as well as non-fiction and abstract elements (Stam & Johnson, 1982). As the film's title indicates, a riverbank and its surrounding are the locations where the actions of four figures take place. The river is the Tietê (Eugênio Puppo & Albuquerque, 2002, p. 20), which surrounds the city of Sao Paulo, forming a border between the city's center and its periphery. Consequently, the riverbanks are the dwelling place of people who were economically at 'the margins' of the city and of society during the 1950s and 60s (Teles, 2006). Thus, the term 'margin' of the title relates to both landscape and people. The conscious choice of elements within the framing, the long silences and constant motion of the figures (Uchôa, 2013a), construct a sensorial and sensual logic of the marginal people's ontology and reality. Thus, I argue that *A margem* proposes to its viewer (spectator) a phenomenological living experience of people's dwelling precariousness[2] and adversity. Furthermore, the four people followed by the camera in the film appear to resist the precariousness and adversity through their constant moving. The wandering of the characters in *A margem*, as other Candeias' films, Uchôa (2013a, 2016) denominated *perambulação*, here referred as the act of wandering/walking aimlessly. Dwelling at the margins as portrayed by Candeias seems to point to a constant wandering, the constant

1 Fábio Uchôa analyzes the MASP Seminar in relation to Ozualdo Candeias' documentary films in "O Seminário de cinema do Masp e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66) /The Masp film seminar and the documentary production of Ozualdo Candeias (1955-66)." Revista FAMECOS 24, no. 2 (2017): 21.

2 It is relevant to highlight that, in Portuguese, precariedade means "precarity" or "precariousness", as well as deficiency, privation, imperfection, or insufficiency. Therefore, this text, in referring to 'precariousness', these meanings are also implied.

physical displacement of the people who live between the meadows and the urban center (Uchôa 2013a, 2016). The individuals constant wandering and walking is accompanied by the changing and mobile space.

Adversity (Dezeuze, 2013; Oiticica, 2007) and precariousness (Teles, 2006, 2007) characterize both the themes and form of Candeias' films. To this extent, *A margem* is no exception. Candeias made films using very small budgets, shooting under the same conditions as the films' motifs. Thus, Candeias made films in conditions of adversity and precariousness, which subsequently formed the basis of Candeias' aesthetic (Teles, 2006). In the case of *A margem*, Candeias borrowed the camera, used remnants of film negatives, and could only pay the actors after resources returned from the film's distribution (Eugênio Puppo & Albuquerque, 2002; Teles, 2006). Likewise, in *Zézero* (1974), Cadeias used remnants of film negatives and worked with amateur actors. Nevertheless, being conscious of every step taken in his films, from the first idea to the final editorial cut, Ozualdo Candeias created a unique ensemble of newsreels, documentaries, and fictions of short, medium and feature lengths, which Ângela Aparecida Teles (2006, 2007) identifies as "an aesthetic of precariousness". Teles defines the aesthetic of precariousness in Ozualdo Candeias' films as "[...] a creative form of rendering problematic the cultural hybridization processes that occurred during the modernization of the city of São Paulo in the second half of the 20th century". Thus, by producing an aesthetic of precariousness, Candeias expressed "the historical experience of precariousness and the displacement of rural populations, as well as the urban precariousness engendered by the excluding effects of economic modernization" (Teles, 2007, p. 164, own translation).[3]

Teles defines Candeias' work through its context, which includes the relation between countryside and metropolis, specifically the city of São Paulo, where a considerable contingent of countryside migrants went looking for opportunities to work and live between the 1950s and 1980s (Teles, 2007). Ozualdo Candeias made films addressing migration from the countryside and northeastern part of Brazil to the metropolis, especially São Paulo. The short-film, *Zézero* (1974), which paints a portrait of a migrant's progress in São Paulo, does so while employing an ironic formula (Machado Jr., 2007b). For Teles (2007), precariousness is a socio-economic issue involving status, one's social mobility, and the cultural hybridization of a marginalized population, which Candeias experienced himself throughout his life and in making his films. Such precariousness is associated with the marginal and peripheral status of a population and is presented aesthetically through the portrayal of specific characters and the few resources available for filming, as well as through experimentations with cinematographic language, which is "constituted inside the premises of the auteur cinema and the break with procedures of classical cinematic style" (Teles, 2006, p. 22, own translation).[4]

3 Original text: "A estética da precariedade elabora uma forma criativa de problematização dos processos de hibridização cultural que se deram ao longo da modernização realizada na cidade de São Paulo na segunda metade do século XX. Nela surge um tempo híbrido constituído pelos saberes tradicionais, pela experiência histórica da precariedade e do deslocamento das populações rurais, e pela precariedade urbana engendrada pela modernização econômica excludente e pelos meios de comunicação de massa."

4 Original text: "A estética da precariedade foi constituída dentro das premissas do cinema de autor

In a similar direction, Anna Dezeuze (2013) contextualizes the "precarity" of socio-economic status and invokes precariousness to describe a broader existential state, which is transformed into a positive experience in the artworks of Lygia Clark and Hélio Oiticica (Dezeuze, 2013, p. 227). Dezeuze relates precariousness, from an unstable and insecure socio-economic condition of living, to a broader use, whereby it can be engaged aesthetically and artistically. The author analyzes precariousness in Brazilian artworks from the 1960s onwards, focusing primarily on Clark's *Caminhando|Going* (1963), about which she remarks that the precariousness of an artwork can also indicate a "new idea of existence" (Dezeuze, 2013, p. 227). Therefore, Dezeuze redefines the concept of precariousness, as presented in the discourse of artworks and artists, pointing to how the artistic contributions may reveal positive interpretations of what it *means* to exist precariously. Dezeuze argues that, "[...] these artists (Clark and Oiticica) turned precariousness into an experience of freedom rather than a loss of hope or the impossibility of relating to the world" (Dezeuze, 2013, p. 228).

Hence, adversity and precariousness are discussed as *aesthetics*. I furthermore examine the method of the filmmaker's phenomenological expression, which, through relations of space, body, landscape and displacement constructs an experimental practice that engages the spectator in experiencing the marginal dwelling place. Merleau-Ponty (1945/1993, 1952/1992, 1961/1993), when thinking about modern art as expression, emphasizes how forms conceived in painting can result from the artist *phenomenologically* interpreting his or her world. Aligned to the philosopher's approach of modern art I address the film as the filmmaker's phenomenological approach of the world. This understanding of Candeias' approach of the world is also based on his method of filming and editing his films, as it is the case of *A margem*. The filmmaker is in a constant reversible relationship with the place and spaces he is at. The film reflects "as a mirror" the consciousness (the incarnate mind) (Merleau-Ponty, 1961/1993). The perception of the world, therefore, constitutes the artwork. As Yacavone explains: "[as] in all art, there is no recipe for creating this perceptual and expressive unity and sense of formal necessity, which resists rational definition, and depends upon de experimentation and intuition of filmmakers" (Yacavone, 2016, p. 178). As follows, I analyze Candeias' *A margem* from the notions of precariousness and adversity present in the films content and topic that were transformed by the filmmaker in an aesthetic result. Candeias phenomenological approach of the place, space and people that he filmed assure a living experience of the fringes in which people dwelled in Sao Paulo in the 1960s.

e do rompimento com procedimentos da narrativa clássica do cinema."

Figure 1: Film Credits, in A margem (Ozualdo Candeias, 1967).

In *A margem*, the main character is a riverbank (*margem*) and its inhabitants. The river forms the boundary to the big city. Therefore, the inhabitants and individuals filmed by Ozualdo Candeias are the 'marginals' *of* and *at* the margins; people who thrive on the fringe and meadows. *A margem* "gives a series of direct and sympathetic portraits of people stuck on the fringe" (Cutler, 2014). Candeias abstract elements of society's fringes alongside elements of the semi-urban and meadow landscape. As he remarks: "I looked for an approach between the real and the abstract to present my characters and tell their 'drama,' purposely avoiding the objective without many omissions of the real" (Candeias in Fonseca, 1968, p. 25, own translation).[5]

The film is not a documentary but nevertheless portrays documental images of São Paulo in the 1960s (Teles, 2006), showing both the periphery where the River Tiete flows as well as the city center (Uchôa, 2013a) (Figure 2). For Teles (2006), Candeias' films are a hybrid sitting between fiction and documentary. This is because Candeias filmed exteriors, on location, a result from a lack of resources. Candeias is exemplary of a filmmaker who did the most with the poor conditions he had; the camera was his main instrument to express his world, as Godard remarks: "is to do what you can and not what you want. To do what you want out of what you can, to do what you want out of what you have and not dream about doing the impossible" (Godard, 2014, p. 18). Candeias combines such premises in *A margem*.

5 Original text: "Para cada pessoa, a linguagem deve ser distinta, assim sendo, pelas razões acima, procurei uma maneira entre o real e o abstrato, para apresentar os meus personagens e contar o seu 'drama', fugindo propositadamente do objetivo sem muita omissão do real."

Figure 2: Documental images of São Paulo, in *A margem*.

A margem lacks a linear narrative, and only shows the actions of four people. The camera follows four individuals who rarely speak and are not given names. Despite being nameless, these individuals are introduced at the beginning of the film. The camera frames two individuals at the river's margins and the other two over a small bridge, from the inside of a boat (Figure 3). They all cross this bridge routinely throughout the film. The four individuals, who are followed by the camera throughout the film, are also romantic couples. The first couple comprises a man wearing a suit and a woman who becomes a bride; the second comprises a psychologically-disabled man and a woman who works selling coffee downtown.

Figure 3: Opening sequence, in A margem.

There is a woman in the same boat as the camera that is filming the four individuals. After passing the bridge, the boat stops and the woman gets off the boat. She looks at the four individuals, and the camera makes a close-up of their faces. At the end of the film, after the four of them have died, they sit inside the boat with the woman, and the camera frames, from inside the boat, the five individuals, moving away from the bridge and the riverbanks (Figure 4). The woman who comes and leaves with the boat is interpreted as a mythical death, as Charon: a ferrywoman that carries the souls of the recently deceased (E. Puppo, 2008; Uchôa, 2013a) (Figure 5).

Figure 4: Five individuals inside the boat, in A margem.

Figure 5: Ferrywoman, in A margem.

A margem portrays four lives coming to their end in a discontinued narrative between scenes. Their lives are marked by a beginning and an ending, respectively indicated by the arrival and departure of the boat. The actions of the individuals are introduced as they happen, in a flow of a 'constant present'. They 'live' scene-by-scene, one succeeding the other. The composition of the film suggests the ephemeral, the transitory. Moreover, the constant motion of the bodies as well as the camera evokes the continuous present. The individuals are constantly passing, walking, and running through the landscape, ruins, streets, and architectural spaces (Figure 6). The camera follows them with constant tracking shots, passing over their bodies from feet to head and head to feet, and moving from medium shots to close-ups. The physical movement of the four central individuals and the camera movements are accompanied by the boat's movement that marks the beginning and the end of their fictional lives. There is no stillness or repose in the dwelling at and in the margins. As this film suggests, the population that is thriving on adversity (Dezeuze,2006; Oiticica, 2007) is constantly wandering, transiting.

Figure 6: Individuals constantly wandering and moving through the landscape and spaces, in A margem.

The people in the film live, walk, act, and eat in improvised, impoverished conditions with transitory, unstable, and ephemeral materials, food, and things, which are in various stages of dissolution. The same is true of their clothing. The individuals wear rotting, dirty clothes. The fabric has the same visual appearance as the landscape and the buildings at the surroundings of the river, which are mostly either in ruins or in the process of construction. Ozualdo Candeias' expression of the fringe and the marginal consists in exhibiting an intrinsic relation between the fabric (sc. stuff) of the body, the fabric that it carries (the clothes), and the fabric of the world in which one dwells. Candeias, therefore, does a film that is aligned with what Merleau-Ponty indicates philosophically as the carnal relationship between people and their world, he writes: '[t]hings are an annex or prolongation of itself; they are encrusted in its flesh, they are part of its full definition; the world is made of the very stuff of the body.' (Merleau-Ponty, 1961/1993, p.125).

Candeias expresses the fabric of the world as the same as that of the body. Accordingly, as the painter's brush strokes made possible for the landscape to be painted through him (Merleau--Ponty, 1945/1993, Câmara, 2005), Candeias movements made possible for the fringes to be portrayed through him.

Merleau-Ponty perceives, in the gestures expressed in Paul Cézanne's (1939-1906) paintings, a subject's phenomenological presence, emphasizing the role of the body in not only perceiving, nor being a 'mosaic of sensations', but in constructing and expressing thought. Thus, for instance, in the moving images the gestures can be present in the choice of framing, in the movements of the camera and in the editing. Candeias presents a similar method to film the meadows and floodplains around São Paulo. Moreover, the filmmaker lived among that population and filmed at the place where people who are pushed into the margins dwell (Teles, 2006; Uchôa, 2013b).

A margem constitutes a living experience of precariousness, adversity, and ephemerality. It does this by expressing a univocal relation between bodies and the landscape and places in which they perdure spatiotemporally. The existence of the four individuals in Candeias' film happens in the present time. As the past is something that happened and the future is something to happen, the present is the movement, the moment one is moving from the past to the future. Candeias does not insert projections to the future, the film ends when all four individuals have died. Thus, dwelling at the fringes and floodplains is dwelling in the present time, constantly. Consequently, the spectator is invited to experience the "presentification' of time. There is no other time to be experienced, but the moving present.

The precariousness of *A margem* is constitued by a landscape that comprises houses made out of improvised, poor, and crumbling materials, and ruins of houses and a church, construction sites, wild grasses, and trash (garbage). Furthermore, precariousness is conveyed through the aimless wandering of bodies, as well as the ephemeral and momentary actions of the four central characters. Indeed, the precariousness here indicates ephemerality, of accessing the eternal present, and of processes of dissolution and disappearing (mirroring the fate of the four people whom the camera

Additionally, the conditions and resources that Candeias had recourse to were themselves precarious, limited and transitory. Therefore, the film's location (the reality/the world) afforded all the materials Candeias needed. Two essential things come together in Cadeias' expression in *A margem*: the first is the univocal relation that he establishes with the world he films; the second is the precariousness and adversity of the world that constitute the film's aesthetic and is present in the individuals' movements.

As mentioned previously, Uchôa (2013a, 2016) designates the constant motion of bodies in A margem as perambulação, meaning the movement of wandering aimlessly: coming from nowhere and going nowhere. Furthermore, Uchôa defines this aimless wander as part of the modern film aesthetic, he says:

> Firstly, wandering can be thought of as a "walking without a purpose", a purely physical event, which opposes the drama existent in classical cinema. In modern cinema, such practice tends to dissolve the relations between cause and effect, paying attention to the simple movement. Finally, leading to the construction of a space (Uchôa, 2013a, p. 13, own translation).[6]

Thus, in accordance with modern cinema, the characters in *A margem* wander "walking aimlessly" and the camera that follows them around constructs the space. Space appears to be also mobile. In one hand because of the camera's and frame's constantly moving along with the bodies. On the other hand, because the houses and buildings at the fringes and in the meadows are in the process of construction and destruction. The materials and buildings in transition are the dwelling places of people that are in transit, who wander continuously aimlessly. Furthermore, the camera frames the bodies along with highways, streets, and bridges where automobiles are passing through and along with the flowing river, passing cows and trees moving with the wind (Figure 7). The film is marked by the wandering of the bodies and a mobile (moving) space.

Figure 7 – People framed along with moving elements, in A margem.

The space expressed in the film is the space experienced by the bodies in front of the camera as well as by Candeias', as he is the one filming them. As an indivisible unity, the subject is at the same time perceptive and expressive through the same body (Merleau Ponty, 1945/1993, 1952/1992, 1961/1993, 1945/2012). Thus, the world constitutes the subject and the subject expresses him/herself in the same world. Moreover, this relation always presupposes an ambiguity, not a distinction (Merleau-Ponty, 2011). The body exists and moves in time and space. Its essence of mobile-Being (Merleau-Ponty, 1961/1993) is both moved by consciousness and moves consciousness.

6 Original text: "Num primeiro momento, a perambulação pode ser pensada como um "andar a esmo", evento puramente físico, que se opõe à dramatização existente no cinema clássico. No cinema moderno, tal prática tende à dissolução das relações entre causa e efeito, atentando ao simples movimento, levando à construção de um espaço".

Depth, as Merleau-Ponty conceives it, is that which the body experiences as it moves through space and time. There are no delimitations, nor measurements, or even distinctions. Therefore, modern art and modern cinema, as modern thought, suggest us to return to experiential space, which is lived experience, particularly through the space expressed in the (moving) image. Additionally, Merleau-Ponty (1961/1993) argues that depth does not amount to the three dimensions. Rather, depth is that which the "flesh" perceives, and is made possible by the reversibility of the incarnate mind, that is, the mind that is a body.

Fontes Filho (2005) uses the term 'rhythm' to explain the process by which the modern artist, according to Merleau-Ponty, transforms through painting his/her world, as well as the space through which they move. Rhythm, as Fontes Filho explains, 'has no place in space: it implies space; it opens up space as its articulation' (Fontes Filho, 2005, p.114, own translation)[7].18 Therefore, space, as expressed in painting, is constituted by rhythm. Owing to this, it is possible to affirm that space in *A margem* express rhythm of the space and place he filmed.

Candeias was not attached to any preconceived ideas about what the film should be; it was to unfold as an artistic work in its process of being made. As he states:

> The only thing I know is that I don't take the scripts out at the moment of filming. There is a reason for that: it is not to show off, it is because in the place I am filming I begin to have ideas (Ozualdo Candeias in Puppo & Albuquerque, 2002, p. 28, own translation).[8]

Candeias' choice to frame the river's margins, and following each individual's steps, was a conscious choice. The camera follows bodies that pass through, step on, and extend over the river's margins, and try to "overcome" the wild grasses. Candeias frames ruins of ancient buildings being 'devoured' by the grass and buildings under construction, denoting works in progress, just as the film too is an ever-unfoldng work in progress.

There is an evident cohesiveness and coherence between what is being framed and constructed by the editing and shooting conditions. After all, these qualities are mutually influential. Therefore, in *A margem*, 'there is no break at all in this circuit; it is impossible to say that here nature ends and the human being or expression begins' (Merleau-Ponty, 1961/1993, p. 147). Consequently, Candeias proposes that the spectator take part in the world he is filming and that is also his own. Merleau-Ponty in *Cézanne's Doubt*, when questioning the relation between painter, artwork, and viewer (spectator), states:

> The painter can do no more than construct an image; he must wait for this image to come to life for other people. When it does, the work of art will have united these separate lives; it will

7 Original text: "o ritmo não tem lugar no espaço: ele implica o espaço; ele abre o espaço enquanto sua articulação".

8 Original text: "Quase sempre os troços que eu invento têm um pouco disso: eu saio na rua e tropeço nas coisas. Umas eu chuto e outras não, eu levo pra casa. Só o que eu sei é que eu não levo os roteiros pra passear na hora de filmar. Isso tem uma razão: não é para dar uma de bom, é que no local de filmagem eu passo a ter algumas ideias".

> no longer exist in only one of them like a stubborn dream or a persistent delirium, nor will it exist in only space as a colored piece of canvas. It will dwell undivided in several minds, with a claim on every possible mind like a perennial acquisition (Merleau-Ponty, 1952/1993, p.70).

The most the painter can create is an image. Similarly, all the filmmaker can make is a composition of *moving* images. I would like to call attention to what Merleau-Ponty identifies as the 'dwelling' of the artwork of a subject within another, which can transform the spectator. All that Candeias wanted to make was an unpretentious film, focusing on 'the margins', though ultimately fictionalized. And he achieved this. The film, therefore, *contains* his expressive gestures, which emanated from his encounter with that world. Consequently, that same world is then awakened in the spectator. What Candeias achieves in *A margem* is that "the margin" he perceives also forms part of the spectatorial experience; the spectator succeeding in sharing in that same perception.

Candeias arrived at the idea of making *A margem* after reading the news about a bride who was jilted at the altar, and subsequently never took off her wedding dress. This conceptual image is present in film's composition (Figure 8). Indeed, the newspaper story is what motivates Candeias to film. However, the connection between the filmmaker and the place in which he is filming - and *what* indeed is being filmed - is what constructs the film. Accordingly, Candeias extirpates any sense of a storyline, refraining from imposing any preconceived rules about film, onto *A margem*.

Figure 8 – Bride, in A margem.

Candeias remarks:

> What motivated me was this woman with the veil, that she never took it off again. The rest of the film: I invented it. I used to walk at Tiete riverbanks. I lived there [...]. What is more important is how I invent these silly things, we stumble around them, right? (Ozualdo Candeias in Puppo & Albuquerque, 2002, p. 28, own translation).[9]

Candeias works with an experimental attitude. His process in *A margem* (as in most of his films) is based on experimenting with the conditions available at the moment of shooting, as well as experimenting with the editing until the film reaches and reveals its final form. As Cutler explains: '[the] film feels fresh partly because it was invented moment to moment. Its sequences flow intuitively, resulting in story progressions that often feel more rhythmic than narrative' (Cutler, 2014). Thus, the film's rhythm and narrative are given by the present moment, the ephemeral, in which Candeias was filming, whereby transitory moments are connected scene-by-scene through the relation of landscape to bodies. Candeias' experimental attitude constructs an open film, through which the spectator is invited to take an active position, experiencing life at the 'margins', on the fringes of society.

There are few interior spaces in the film and few scenes in the dark of the night. The majority of the moments are embedded in the tension between construction works and nature, captured under intense sunlight. Therefore, the bodies are framed and "deframed" (Bonitzer, 2000) with the landscape, indicating an intrinsic existence of landscape, spaces, and people; they mutually construct one another (Figure 9). Furthermore, the individuals' bodies are predominantly framed with the landscape, either in close-ups or in wide shots.

Figure 9 – Bodies and the landscape, in A margem

9 Original text: "O que me motivou foi essa mulher do véu, que ela não tirou mais. O resto do filme (eu inventei) é que eu andava lá pela beirada do Tiête, morei ali .... O que é importante é como eu invento as besteiras, a gente tropeça com elas por aí, né?"

Feet, hands, and faces touch the ground, the grass, the dirt, and the crowd in close-ups (Figure 10). In the wide shots, they are immersed in trees, trash, houses, ruins, and construction materials (Figure 9 and 11). Thus, Candeias establishes an intrinsic relation between individuals' bodies and their surroundings through camera movements, framings, and "deframings". Candeias' experimental attitude with the location and the individuals' bodies is constitutive of the film's composition, and proposes that the spectator take part in this relationship with society's margins. It is not about *telling* the spectator what to think, but *inviting* the spectator to experience for him/herself as he/she follows the fragmented, abstracted actions of these individuals. Therefore, Candeias invites the spectator to continue what his own artistic gesture commenced. For a filmmaker, as for an artist, it is not enough 'to create and express an idea; they must also awaken the experiences which will make their idea take root in the consciousness of others' (Merleau-Ponty, 1952/1993, p.70).

Figure 10 – Bodies close-up and the landscape, in A margem.

Figure 11 – Wide shots, in A margem.

The camera positions and movements are close to the bodies, which are embedded in their surrounding spaces and landscapes. The river, its borders with plants, constructions in progress, ruins, slums, cars, and roads are shot in relation to bodily positions. Nonetheless, bodies, the landscape, and space share the same relevance in the frame. Thus, the framing and the editing visually connect the bodies and the landscape in a carnal relation (Merleau-Ponty, 1961/1993, p. 130). Câmara comments: 'in the rhythm of forms that appropriate the rhythm of the very gestures that originated them, in the living logic of the movement that fecundated them' (Câmara, 2005, p. 138, own translation).[10] Thus, the filmmaker's gestures that arise out of his encounter with his world give form to the space, landscape and people in the moving image.

Candeias expresses what he perceives and experiences, proposing that the spectator take part in the film as a living bodily experience. Furthermore, the ephemeral and transitory dwelling

10 Original text: "[...] no ritmo de formas que assumem o ritmo dos próprios gestos que as geraram, na lógica viva do movimento que as fecundou."

portrayed in *A margem* are expressions of an intrinsic relation between the filmmaker and his world. Cinema as visual art 'is not imitation, nor is it something manufactured according to the wishes of instinct or good taste. It is a process of expression' (Merleau-Ponty, 1945/1993, pp. 67-68). The living experience of the marginal's existence becomes the film's aesthetic and an opening for the spectator. Relying on improvisation during the film's shooting, as well as the possibilities that the world (Merleau-Ponty, 1945/1993) gave him, Candeias made a film about the precariousness of life on the river's margins, proposing that the spectator take an active position, enabling him/her to experience such precariousness.

A margem proposes to the spectator to actively follow the film as an ephemeral, living experience of precariousness, as its characters are constantly in motion, in action, in communion with the landscape and things. Candeias portrays the precariousness of the fringes, evoking the precariousness of existence itself. Moreover, the basis of the film is discontinuity as well as constant movement (Uchôa, 2013a). The film's form and rhythm, constituted by the choices of framing and camera movements, are based on a sensorial relation between bodies and the landscape.

The margins' inhabitants make the most of their existence at the present moment as a result of their precarious conditions of living. Precariousness in *A margem* is connected to the present time and its materiality. Precariousness becomes a way of living: an existential mode. This existential mode is moreover evoked given that the four individuals, who are followed by the camera, die, also emphasizing the "presentification" of marginal existence. Aligned with Deuzeze's (2013) notion of precariousness as an aesthetic proposal in which there is a positive key *A margem* presents precariousness as an experience of living the present time in which life needs to be in constant movement.

Lastly, *A margem* is not a film that represents space and time. It rather simply presents time from the living experience of the world. Candeias conceived the film as it was being made. The experimental attitude of the filmmaker resulted in abstracting elements from the landscape and bodies as they dwell at the fringes. Candeias' *A margem* is thus an expression of the phenomenological relation with the fringes. About his conception of cinema, Candeias says:

> I am, if I am not mistaken, by those who think that cinema is something serious and very expensive, to become only a 'spectacle,' without other consequences. I think that to the spectacle we should add another dimension, which 'dimension', in my view, is the man. When talking about man, it would be difficult not to talk about their problems. I am not against; I do not like the cinema that is only a spectacle [...] (Candeias in Fonseca, 1968, p. 23, own translation)[11].

11 Original text: "Sou, se não me engano, daqueles que acham que o cinema é coisa muito séria e de custo muito alto, para que se faça dele somente um 'espetáculo', sem outras consequências. Acho que ao espetáculo se deve acrescentar uma outra qualquer dimensão, e a 'dimensão', a meu ver, é o homem. Quando se fala em homem, difícil seria não se falar de seus problemas. Não sou contra, somente não gosto do cinema só espetáculo [...]."

Therefore, Candeias conceives a film directly pertaining to the human condition, that is, the dimension of an incarnate mind in the world with others (Merleau-Ponty, 1961/1993). Further, the filmmaker portrays lives and human relationships in adversity. The present tense of *A margem* reminds the spectator of his/her own ephemerality and that present is what moves existence. Candeias '[...] turned precariousness into an experience of freedom rather than a loss of hope or the impossibility of relating to the world' (Dezeuze, 2013, p. 228). If there are possible ways of engaging the spectator in changing reality and precarious conditions of living, Candeias' film might be one.

Acknowledgement

Thank you Lívia Perez and Cássia Hosni for the invitation to be part of the panel "Arquitetura e audiovisual: a disputa pelo espaço nas tela" alongside you. This paper was based on parts of PhD thesis, which I wanna kindly thank CAPES Scholarship for the funding and the University of Antwerp for hosting the research.

References

Aumont, J. *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

Biáfora, R. Um Pasolini Brasileiro. *Estado de São Paulo,* February 5, 2006, p. 7.

Bonitzer, P. Deframings. In D. Wilson Ed., *Cahier du Cinéma - Volume 4: 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. New York and London: Routledge and BFI, 2000, p. 197-203.

Câmara, J. B. *Expressão e Contemporaneidade: A arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

Cutler, A. Marginal revolutionary. *Sight & Sound,* 2014, vol 24 no10, p. 50-51. Available from: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,url,uid&db=vth&AN=98132293&lang=nl&site=eds-live

Dezeuze, A. Thriving on adversity: The art of precariousness. *Mute*, 2006, vol. 2, n. 3, p. 74-87.

Dezeuze, A. How to live precariously: Lygia Clark's *Caminhando* and Tropicalism in the 1960s Brazil. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 2013, vol. *23*, n.2, p. 226-247.

Ferreira, J. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

Froehlich, J. *Painting Cinematic Art. A study on abstraction, expression and experimentalism in visual arts and cinema from Brazil, 1922 - 1931 and 1950 -1968*. Antwerp: Faculty of Social Sciences, University of Antwerp, 2018. 413p. PhD. Thesis in Film Studies and Visual Culture. Available from: https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/7945f8/155975.pdf

Fonseca, C. Candeias: na estrada do cinema. *Filme-Cultura*, July 20th, 1968, p. 20-27. Available from: http://hmg.revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-10/

Fontes Filho, O. Merleau-Ponty e a 'obscuridade moderna' segundo a arte. *ARS (São Paulo),* 2005, vol. 3, n. 6, p. 102-121.

Godard, J.-L. *Introduction to true history of cinema and television.* Translation T. Barnard. Montreal: Caboose, 2014.

José, Â. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Alceu,* 2007, vol. 8, n. 15, p. 155-163.

Machado Jr., R. Passos e descompassos à margem. *Alceu,* 2007a, vol. 8, n.15, p. 164-172.

Machado Jr., R. Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias. *Significação,* 2007b, vol. 34, n.28, p. 11-131.

Merleau-Ponty, M. *Le cinéma et la nouvelle psychologie.* Paris: Gallimard, 1945/1966. *Sens et non-sens* p. 60-73.

Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception* Translation D. A. Landes. London and New York: Routledge, 1945/2012

Merleau-Ponty, M. Cézanne's Doubt. In BM. Smith, Ed., *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting.* Illinois: Northwestern University Press, 1945/1993. p. 59-75.

Merleau-Ponty, M. *Conversas, 1948*. Translation F. Landa, E. Landa, e M. Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1948/2004.

Merleau-Ponty, M. Indirect Language and the Voices of Silence. In R. McCleary Ed., *Signs*. Illinois: Northwestern University Press, 1952/1992. p. 39-83.

Merleau-Ponty, M. Eye and Mind. In BM. Smith, Ed., *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting*. Illinois: Northwestern University Press, 1961/1993. p. 121-149.

Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*. Genève: Metis Presses, 2011.

Oiticica, H. O esquema geral da nova objetividade. In C. Basualdo Ed., *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Puppo, E. Ed.. *Retrospectiva Ozualdo R. Candeias*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.

Puppo, E., & Albuquerque, H. C. Eds. *Ozualdo R. Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco Brasil, 2002.

Puppo, E., Haddad, V., & de Albuquerque, H. C. (Eds.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

Ramos, F. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

Stam, R., & Johnson, R. *Brazilian Cinema*. East Brunswick, London and Toronto: Associated University Press, 1982.

Teles, Â. A. *Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92).* São Paulo: Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. 236p. Tese de Doutorado em História Social.

Teles, Â. A. Uma estética da precariedade: migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992). *História (São Paulo),* 2007, vol. 26, p. 161-181.

Uchôa, F. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83).* São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013a p.166

Uchôa, F. A São Paulo cinematográfica de A margem (1967). *Revista movimento,* 2013b, vol. 3, p.1-20.

Uchôa, F. Pasoline e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 2015, n. 9, p. 99-118.

Uchôa, F. Traços de perambulação no Cinema Marginal. *Alceu*, 2016, vol. 17, n. 33, p.157-174.

Uchôa, F. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66) /The MASP Film Seminar and the documentary production of Ozualdo Candeias (1955-66). *Revista FAMECOS,* May, June, July, August 2017, vol. 24, n.2, p. 1-21. Available from: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23234

Xavier, I. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Xavier, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Xavier, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Yacavone, D. Film and phenomenology of art: Reapprasing Merleau-Ponty on cinema as form, medium, and expression. *New Literary History*, 2016, vol. 47, n. 1, p. 159-185.

Films

A margem |The margin. Direction and Production Ozualdo Candeias. Sao Paulo, Brazil, 1967.

Zézero. Direction and Production Ozualdo Candeias. Sao Paulo, Brazil, 1974.

Notas sobre Do Leste

Na fronteira da ficção, de Chantal Akerman

Cássia Hosni, Universidade de São Paulo, Brasil
cassiahosni@usp.br

Palavras-chave :
Do Leste, Chantal Akerman, instalações audiovisuais.

Resumo

A instalação audiovisual Do Leste - na fronteira da ficção, realizado pela cineasta belga Chantal Akerman, em 1995, é um desdobramento do documentário homônimo, realizado em países do Leste Europeu, após a queda do regime comunista. O artigo propõe pensar o trânsito das imagens do universo akermaniano, desde o modo de produção até o direcionamento de uma narrativa cotidiana que vai para o espaço das instalações audiovisuais. Para isso, evidencia aspectos utilizados pela cineasta como a repetição e a fragmentação das imagens para a construção de modos de percepções para os espectadores.

O documentário Do Leste

Em *O livro das ignorãças*, o poeta Manoel de Barros, diz: 'Repetir, repetir, até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo' (2016, p. 16). A poesia de Barros e a questão da repetição, poderia ser um viés para pensar as suspensões espaço-temporais que estão presentes na produção audiovisual da cineasta belga Chantal Akerman. Repetição, fragmentação da imagem e o interesse pelo cotidiano são interesses comuns nas obras da cineasta que pensa a duração e a presença das diversas camadas de temporalidades por meio das imagens.

Entre 1992 e 1993, Akerman realizou o documentário *Do Leste* (no original, D'Est), filmado em 16mm, em território do Leste Europeu, percorrendo países como a Polônia e a Rússia. O documentário mostra a passagem do verão até o rigoroso inverno, percorrendo diversas paisagens, momentos de entretenimento, espera, refeições, brincadeira entre crianças, dentre outras ações, em um grande inventário de sons e imagens de lugares que passavam por transições políticas e sociais diante o esfacelamento da União Soviética. Traços do antigo regime estão presente em todo o filme, nas redes de transporte, na arquitetura, na fila de espera para o mercado. O momento delicado é representado nesse instante de dúvida, em que a transição política é permeada de um sentimento de suspensão entre desejos de permanência e a esperança de mudança.

Embora as reformas políticas implantadas, como a *glasnost* e a *perestroika,* já estivessem operando na União Soviética, é no começo da década de 1990 que o fim do bloco comunista fica mais evidente. Como mencionado por Hobsbawm, é um período em que os olhos do mundo estavam voltados para os televisores, que por sua vez transmitiam a dissolução dos regimes comunistas nos países satélites. É o fim de uma era de poder associado à União Soviética em países como a Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária e a República Democrática Alemã (1995, p. 471)

Diante o processo de transição dos poderes, *Do Leste* pensa a micropolítica dos corpos e dos lugares, das ações banais e cotidianas. No filme, são muitas as senhoras que estão representadas sentadas em suas casas e que olham para a câmera ou para algum outro lugar fora de campo, reflexivas e em silêncio. Estão ali as casas habitadas com todos os signos, objetos de pertencimento, lembranças penduradas na parede, uma estética própria que é realçada pela luz amarelada das lâmpadas de tungstênio e a granulação própria da película do filme. Não à toa, a produção de Akerman é associada pela crítica por obras que remetem ao universo da mulher, o confinamento e a opressão dos serviços domésticos.

Além do ambiente privado das casas, a cidade está presente e assistir ao documentário é ter a percepção de que não há qualquer indicação de geolocalização dos países. Não sabemos se o personagem que passa e fala próximo da câmera está dizendo palavras em polonês ou russo pois não há legendas no filme. Tal escolha reflete uma das potencialidades da obra em perceber a sequencialidade das cenas em sua totalidade, sem uma necessidade narrativa explicativa. Mais do que lugares que estão passando por significativas mudanças na macropolítica, *Do Leste* atenta-se ao sentimento comum das pessoas do porvir.

Durante o documentário, os travellings realizados dentro de um carro em movimento, revezam-se aos planos fixos frontais. Os dois modos são intercalados, repetindo o mesmo modo de filmagem, mas em cada imagem um universo cotidiano da esfera pública ou privada. Na vida privada, vê-se com frequência a presença da televisão e as pessoas que ensaiam para a câmera algum hábito, como o de passar o batom ou tomar uma xícara de chá. Nos locais públicos, a multidão, quase sempre parada ou que passa de um local ao outro, dão o tom do deslocamento não ensaiado.

No filme destacam-se duas sequências de cenas que são expressivas do comportamento das pessoas na cidade. A primeira ocorre logo no início e mostra jovens dançando a noite sob o ritmo do rock and roll. A rua cheia, antes habitada por diversas pessoas, vai aos poucos se esvaziando na dispersão lenta dos casais a caminho de casa. A festa acabou, o bonde passa e uma leve melancolia paira no ar após as festividades do rock, gênero insurgente que remete a juventude norte-americana.

Outra célebre cena principia as diversas filas, um dos temas recorrentes no filme. O travelling lateral da câmera passa perpendicularmente à neve que cai com intensidade nas ruas, tornando os carros cobertos de uma carapaça branca, comprovando o tempo da nevasca. Uma fila imensa, de pessoas vestindo grossos casacos e chapéus protegem os diferentes corpos do frio. Enquanto a câmera passa, em ritmo lento, os olhares são de curiosidade ou indiferença, como se olhassem para um espectador desconhecido. Em um determinado momento, pelos gestos e o tom da voz, sabe-se que um homem reclama, mas a câmera continua o percurso da direita para esquerda e ao lado do senhor um jovem sorri. Duas atitudes distintas em um curto espaço de tempo e que não são indiferentes no momento do registro.

A reflexão volta-se para a atitude desses dois homens de diferentes faixas etárias. Em relação a disponibilidade de filmar nos anos 1990, ainda era um recurso para poucos. Se o senhor reclama sobre a câmera intrusa, sob o aspecto ético existente na história do documentário, pode-se inferir que há uma resistência diante daquilo que acontece, seja no acontecimento ou na entrada de interferências externas até então inexistentes. Uma leitura possível coloca o senhor que reclama na preferência de um sistema que está em ruínas e não é mais possível permanecer. Já o jovem que sorri, é passível de ser interpretado como alguém com uma abertura maior, quase ingênua, mas que não se opõe ao que está sendo apresentado. Diante uma realidade em transformação, a curiosidade do que é novo ainda é maior.

Porém, com essas e outras exceções, o ar grave da espera é predominante entre as pessoas que estão na fila. A fila, quase como uma instituição involuntária, é tradicionalmente o espaço de trânsito irrelevante, mas inevitável. São formadas não por um desejo, mas pela necessidade de um fim, de pegar o ônibus, buscar o pão. Claire Atherton, montadora de Akerman, diz que os longos travellings das pessoas esperando ou andando faziam alusão a outras histórias dentro das história. Apenas após a montagem do filme que alguns aspectos foram percebido por elas, como a recorrência de certos temas. Atherton, no lançamento de *Não é um filme caseiro* leu um emocionante relato do que Akerman havia escrito sobre a instalação que se seguiria a *Do Leste*:

> Ontem, hoje e amanhã, houve, haverá, há, neste exato momento, pessoas às quais a história (que nem sequer leva mais o H maiúsculo), às quais a história atingiu. Pessoas esperando, aglutinadas, para ser mortas, para apanhar ou morrer de fome, ou que andam sem saber para onde estão indo, em grupos ou sozinhas. Não há nada a fazer. é obsessivo, e eu estou obcecada. Apesar do violoncelo, apesar do cinema. Quando o filme terminou, eu disse a mim mesma: "Então, era disso que se tratava, novamente" (2015)[1]

Como dito, o estar obcecada é algo recorrente quando pensa-se na produção de Akerman e na sua própria vida. De uma forma ou de outra suas obras são para a mãe, Nelly Akerman, polonesa sobrevivente a Auschwitz. Embora a mãe nunca tenha conversado sobre a experiência, é como se a filha revivesse o horror claustrofóbico e a espera dos campos de concentração, colocando nos trabalhos audiovisuais toda a subjetividade herdada pela mãe.

Alena Lodkina diz que Akerman é colocada pela crítica como uma narcisista cinematográfica de tão forte que é o vínculo das obras com a própria vida, algo quase indiscreto. A intimidade escorre e mesmo quando a cineasta ou a mãe não são referenciadas de modo direto, é como se a relação entre elas estivessem presentes em todas as imagens. Lodkina diz que 'mesmo quando não estamos trancados em um de seus quartos, ela procura imagens distintamente pessoais, como as filas de espera em D'Est (2016).

A instalação Do Leste - na fronteira da ficção

Em 1995, Chantal realizou a instalação *Do Leste - na fronteira da ficção* (no original, D'Est - au bord de la ficcion), um desdobramento do documentário realizado alguns anos antes. A primeira exibição da instalação ocorreu em colaboração do Walker Art Center, em Minneapolis, e da Galerie Jeu de Paume, em Paris. Os curadores Kathy Halbreich, Bruce Jenkins, Michael Tarantino e Catherine David, convidaram Akerman para realizar uma instalação sobre a comunidade europeia, tendo como proposta a união entre os países. Conforme Rina Carnavajal, Akerman 'propôs um olhar para o que foi deixado de fora desta união também, e ao aumento concomitante do nacionalismo e anti-semitismo' (2008, p. 17). O resultado foi a instalação que foi exibida inicialmente nas três salas da Galerie Jeu de Paume. Na primeira, o documentário era projetado de forma integral, ao longo de sua duração de 115 minutos . Em uma segunda sala, 24 monitores, separados em 8 trípticos, apresentavam trechos de 4 minutos do filme em loop, constituindo uma fragmentação espacial do filme.

> Os movimentos dos espectadores através do espaço ecoam as passagens de pessoas dentro dos fragmentos do filme mostrados nos monitores. Os espectadores mais uma vez confrontam imagens do filme - pessoas, lugares, cadências de cores e sons - desta vez fragmentados e amplificados como pequenas narrativas novas que continuam a reforçar

1 No original: Yesterday, today and tomorrow, there were, there will be, there are at this very moment people whom history (which no longer even has a capital H), whom history has struck down. People who are waiting there, packed together, to be killed, beaten or starved or who walk without knowing where they are going, in groups or alone. There is nothing to do. It is obsessive and I am obsessed. Despite the cello, despite cinema.

> o efeito hipnotizante do filme (CARNAVAJAL, 2008, p. 16) [2]

Se antes o filme era exibido em sua narrativa temporal, a instalação permitiu que a fragmentação das imagens pelos monitores de televisão estivessem em consonância com a maneira de como as filmagens foram realizadas. Os travellings e os planos fixos frontais estão decupados no espaço de modo que a presença do espectador permita que ele caminhe entre os monitores, com o corpo imerso entre os televisores.

Destaca-se também que a escolha das televisões é oportuna para a instalação não apenas pelo aspecto escultórico do aparelho, mas que o próprio objeto é carregado de carga simbólica de um tempo em que o meio reinava absoluto nas tecnologias da comunicação. É ele quem aparece com frequência no documentário, ligado ou desligado, dentro dos espaços privados das casas do Leste Europeu. Liz Kotz diz que, comparados às projeções, os 'monitores são desajeitados, mal desenhados, e um lembrete constante do elo dessa mídia com a televisão, com o mobiliário doméstico, e todos os usos industriais degradados da tecnologia do vídeo' (2008, p. 49).

A terceira sala da instalação era composta de um único monitor de televisão que apresentava a imagem de uma rua de Moscou durante a noite. Ao lado das caixas de som, Akerman recitava em hebreu uma passagem de Êxodo, do antigo testamento da Bíblia, e, em seguida, a sinopse de seu filme. Diante a instalação, a segunda sala foi a mais comentada por ser a primeira realização em que Akerman, como cineasta, adentrava o espaço do museu. Segundo Dominique Païni, a floresta de monitores, mostrava fatos banais, desdramatizados, na qual os filmes eram como uma cidade, em que o espectador circulava pelo espaço (2008, p. 33).

Assistir *Do Leste* como documentário e caminhar pela instalação eram percepções totalmente diferentes para o espectador. No formato filme, sentia-se a duração linear quando se acompanha a mudança das estações, das celebrações do verão até o inverno. O revezamento entre o travelling lateral e os planos fixos frontais formavam uma imagem maior com o posicionamento das pequenas peças de um quebra-cabeça sobre os hábitos das pessoas e os meios cotidianos de diversão.

O espectador que caminhava pela instalação atentava-se a um mosaico de ações que ocorriam ao mesmo tempo. A sensação de simultaneidade fazia com que existisse uma necessidade do olhar em fixar-se em algo. O repouso em um dos monitores podia ser de maneira óbvia, como as cores, ou por um movimento banal dos personagens na tela. No instante em que a imagem era selecionada é que residia a potencialidade de estar presente e ver o filme fragmentado com maior atenção.

Sobre essa espacialização da imagem, os escritos de Giuliana Bruno são inspiradores quando dizem que os movimentos no espaço são passíveis de criação de emoções para os espectado-

2 No original: The movements of the viewers through the space echo the passages of people within the fragments of the film playing on the monitors. The viewers once again confront images from the film--people, places, cadences of color and sound-this time broken up and amplified as small, new narratives that continue to reinforce the mesmerizingly inconclusive effect of the film.

res (motion to emotion). As cartografias são vistas como uma união entre arquitetura e cinema, no qual reside a fragmentação dos filmes de Akerman:

> O filme é literalmente deslocado: feito para residir em trípticos de vinte e quatro monitores de vídeo espalhados pelo espaço da galeria. O espectador da galeria está, portanto, satisfeito com o prazer espectatorial de entrar em um filme enquanto ela está fisicamente atravessando novamente a linguagem da montagem. Esse tipo de audiência sinaliza uma passagem entre arte, arquitetura e cinema, baseada na exposição. Como Peter Greenaway reflete: "Não é cinema uma exposição. . . ? Talvez possamos imaginar um cinema onde o público e as exibições se movam" (2007, p. 9)[3]

Em seu livro, Bruno relaciona a montagem/edição de imagens não apenas ao processo fílmico, mas também ao ato imaginativo do espectador quando ele caminha por determinadas instalações audiovisuais. Para ela, a ideia de memória e imaginação estão conectadas aos caminhos geográficos e foi pensada no século XVIII, quando havia a junção entre a paisagem interna da pessoa com a paisagem externa dos jardins da aristocracia.

Assim, para ela, o espaço carrega uma forma fluída, uma geografia emotiva que permite colecionar imagens e gerar lembranças. A memória interage com a experiência háptica do lugar e é nessa experiência de revisitar lugares que a jornada arquitetônica dos filmes é posicionada no lugar e no movimento. Para Bruno, a instalação é uma montagem que age no espaço físico, mas se completa no processo intuitivo e imaginativo do espectador. O caminhar, o perambular sem percurso definido, é visto como percurso de engajamento entre a arquitetura da memória.

Desse modo, pode-se constatar que a instalação de Akerman foi realizada quando ela já estava consolidada como cineasta, o que propõe, em um primeiro momento, que após a produção fílmica, a instalação é um desdobramento espacial do documentário. Nesse caso específico de *Do Leste*, o formato fílmico não é alterado em seu formato, mas potencializado com a instalação, um novo modo de pensar a espacialização além das imagens bidimensionais.

Fragmentação e espacialização da narrativa

Além de *Do Leste*, Akerman realizou uma série de instalações entre os anos 1990 e 2000, sempre considerando as potencialidades das narrativas espaciais. Um possível paralelo de como ela utiliza o espaço da instalação como estrutura narrativa e lugar de imersão, para o espectador, está presente na instalação *Verão Obsessivo* (no original, Maniac Summer), de 2009. O espectador que chega na sala escura, percebe que a esquerda, em um espaço que ocupa quase toda a parede, há uma projeção de cenas do cotidiano parisiense. Ali, Akerman se auto representa no vídeo, falando ao telefone, comendo dentro de casa, mas também mostra cenas externas

3 No original: The film is literally dislocated: made to reside in triptychs of twenty-four video monitor spread across the gallery space. The gallery viewer is therefore offered the spectatorial pleasure of entering into a film as she physically retraverses the language of montage. This kind of viewership signals a passage between art, architecture, and film,predicated on exhibition. As Peter Greenaway muses: "Isn't cinema an exhibition. . . ? Perhaps we can imagine a cinema where both audience and exhibits move."

de crianças brincando no parque, ruas de dia e de noite, carros, esquinas com movimentações ordinárias. Ao lado direito dessa grande tela, outros vídeos passam em um tamanho menor, como um carretel de imagens da esquerda para a direita. O que antes estava em evidência, desloca-se para a direita, de modo que o que fora reproduzido na tela maior, passa para o restante da sala, mas de forma diferente, como fragmento estilizado ou com os pixels indicativos da baixa resolução do vídeo.

A primeira parte da repetição das imagens estão divididas em três blocos, sendo uma colorida e outras duas em preto e branco. Quanto mais a imagem segue a direita, mais ela se apresenta fragmentada em um detalhe específico do mesmo vídeo. É uma disposição que pede atenção para que seja percebido as repetições, mudança de cor, fragmento do vídeo. A imagem é estilizada conforme o olhar do espectador que passa da esquerda para a direita, em movimento sutil, não óbvio. Quando o espectador se acostuma com essa disposição, Akerman quebra e mostra abaixo uma outra imagem, fragmentada em outro espaço que ainda não tinha sido habitado pelo espaço das projeções. Durante a transição da imagem grande para os seus fragmentos menores é que ocorre uma separação do ritmo anterior, como se ali houvesse o instante não esperado. Mourão diz que as imagens contém indicativos da data e hora do vídeo, o timecode, que lembram os registros das câmeras de vigilância. Para ela, 'assim como nas sociedades da paranoia e do controle tudo é suspeito antes que se prove o contrário, há aqui a sensação de que algo está prestes a acontecer, como se uma bomba-relógio estivesse ligada.' (2019)

É importante salientar a quebra do ritmo da instalação *Verão Obsessivo* pois para Akerman as instalações nascem aos poucos, pois não são possíveis de serem pensadas de antemão. No caso do *Verão Obsessivo*, as imagens estão primeiramente em seu formato inicial, em grande escala, para depois menor, em seguida em preto e branco e estilizada com os pixels saltando a tela, até que o fragmento monocromático se torne finalmente uma outra imagem, um outro lugar, distante da imagem seminal. A instalação audiovisual *Verão Obsessivo* é como janelas simultânea de um tempo em que a cineasta, no intuito de gravar a tudo e a todos naquela atmosfera, transporta os espectadores para o espaço-tempo de imagens fragmentadas e suspensas no tempo.

São quatorze anos que distanciam a realização da instalação *Do Leste - na fronteira da ficção*, de 1995 para *Verão Obsessivo*, de 2009. Nesse período, muitas obras foram feitas pelas cineasta, porém alguns pontos de intersecção habitam e permitem aproximações entre as obras. Embora tenham formatos diferentes, uma é realizada com televisores, outra com projeções, permanecem os mesmos interesses, como a espacialização do cotidiano, forma de registro pessoal e que busca representar aspectos de sua vida com diferentes intensidades. É como se ao visualizarmos as imagens de Chantal, estivesse presente para o espectador a mensagem de que foram necessário vivência, conhecimento de um mundo interior em suspensão e a observação de uma realidade externa para se tomar posse. O audiovisual, como meio para se fazer representar de modo íntimo e se apropriar do entorno.

Do Leste, em seu formato documentário e instalativo, precisa ser percebida com tempo e com

o espaço, que potencializa as narrativas criadas para quem vê. A possibilidade do espectador perambular, deixar-se vaguear pelas imagens e pelos sons, é das experiências significativas do audiovisual fora das telas bidimensionais. O rigor estético, a repetição constante, seja da temática, seja pelos enquadramentos, possibilita ver e sentir, dentro do que Bruno diz com a movimentação dos corpos que ativam memórias e emoções. Akerman dizia que queria que os espectadores sentissem a passagem do tempo em seus filmes. Os filmes como obras para sentir a duração, a repetição, a percepção e representação da sua vida no olhar dos espectadores.

Referência

ATHERTON, Claire. *Tribute to Chantal Akerman by Claire Atherton* [online]. Sense of cinema. December, 2015. [viewed 20 February 2019]. Available from: http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/chantal-akerman-claire-atherton/

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BRUNO, Giuliana. *Public intimacy*: architecture and the visual arts. Cambridge: The MIT Press, 2007.

CARNAVAJAL, Rina. Visions in Passing: From the East (D'Est). In: SULTAN, Terrian. *Chantal Akerman*: Moving Through Time and Space. Houston: Blaffer Gallery, The Art Museum of the University of Houston, 2008.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos*: o breve século XX: 1914 - 1991. Tradução Marclos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOTZ, Liz. Videoprojeção: O espaço entre telas. In: MACIEL, Katia (Org.) *Cinema Sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. p. 48-63.

LODKINA, Alena. *Chantal Akerman and the Possibility of Intimacy in Film* [online]. 4:3. October, 2016. [viewed 10 February 2019]. Available from: https://fourthreefilm.com/about/

MOURÃO, Patrícia. Chantal Akerman, o que resta do tempo expandido [online]. *Revista Zum*. January, 2019 [viewed 3 March 2019]. Available from: https://revistazum.com.br/exposicoes/chantal-tempo-expandido/

PAINI, Dominique. Reflexões sobre o "cinema exposto. In: MACIEL, Katia. *Cinema Sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. p. 26-35.

Interações espaciais na representação audiovisual de afetos e traumas

Lívia Perez ed Paula, ECA USP, Brasil
liviaperez@usp.br

Palavras-chave:
Disputa; audiovisual; espaços urbanos.

Resumo

A reflexão aborda práticas de mise-em-scène para compreender as possíveis articulações entre audiovisual e arquitetura na elaboração da ausência, dos traumas, dos afetos e das expectativas na constituição das imagens e na disputa pelo imaginário a partir das representações nas telas.

Espaços em disputa

Em sua invenção o cinema surge como uma arte que depende materialmente da arquitetura. Para a completude da experiência cinematográfica visionada pelos irmãos Lumière, era preciso garantir a escuridão de um ambiente no qual se dava a projeção das películas. Sobre uma superfície, em geral uma parede clara, as imagens ganhavam a materialidade necessária para serem vislumbradas naquilo que se configurou como uma experiência coletiva de assistir a um filme. Conforme o cinema prosperou, os espaço de visionamento se fixaram. As pomposas salas de exibição – designadas 'movie palaces' - proliferaram nas grandes cidades:

> O 'movie palace' compartilha com o lobby do hotel a capacidade de se tornar um moderno local de culto: um local de encontro onde uma comunidade de desconhecidos se reúne para praticar uma intimidade pública. Ostentando o esplendor superficial de sua arquitetura, o cinema se torna uma igreja secular dedicada ao culto de imagens - projeções fugazes de luz em uma superfície indescritível. (BRUNO: 2010, p. 21)

As caravanas que outrora percorriam as cidades, os vilarejos e povoados mostrando o invento do cinematógrafo ao mundo foram substituídas na atualidade por projetos culturais que levam sessões de cinema a localidades distantes dos grandes centros onde estão as salas de cinemas. Dos 'movie palaces' que ainda não foram demolidos restam as fachadas e dos pequenos 'cinemas de rua' que surgiram nos anos 1960 e 1970 resta a resistência por uma permanência integrada no espaço das cidades. Alguns dos 'cinemas de rua' ainda resistem graças à sua localização privilegiada e através de acordos com grandes redes como é o caso das pequenas salas do Quartier Latin em Paris ou pela influência e prestígio que seus donos gozam como o Belas Artes de São Paulo. Outros que por diversas razões não tiveram opção de negociar como o Cinema Paradiso de Campinas simplesmente sucumbiram e só continuam a existir na boa memória daqueles que frequentaram seu espaço.

O filme Talking about Trees de Suhaib Gasmelbari que estreou no último Festival de Berlim traça uma crônica sobre a luta de Ibrahim, Soliman, Altayeb e Manar, um grupo de cineastas que sonha recuperar a história do cinema sudanês através da reinauguração de um antiga sala de exibição da cidade de Omdourman no Sudão. Durante esse processo, eles encontram significativa resistência e a situação os faz refletir sobre os limites ainda persistentes da cultura e da arte no país africano.

Figura 1: Talking about Trees dir. Suhaib Gasmelbar (2019)

Figura 2: Talking about Trees dir. Suhaib Gasmelbar (2019)

No caso do filme de Gasmelbar a cinematografia inteira do um país é colocada em questão através de um esforço para recuperar uma forma arquitetônica simbólica, a sala de cinema. Acompanhar a mobilização dos quatro amigos para resgatar o cinema no Sudão assim como seguir as campanhas que antecedem o fechamento dos 'cinemas de rua' enquanto assistimos o confinamento das salas aos espaços dos centros comerciais nos faz refletir sobre a intolerância à um espaço lúdico e crítico, mas sobretudo de vivência coletiva como pode ser o do cinema em meio a paisagem urbana. Sejam econômicos, políticos ou religiosos os motivos, temos um

reflexo urbanístico que é sintomático: o cinema e ao ato de assistir a um filme deve ser reduzido a uma prática de consumo e o espaço do imaginário estimulado através do cinema está interdito à paisagem urbana contemporânea.

Ao mesmo tempo o cinema se expandiu enquanto audiovisual em meios diversos e novas possibilidades de telas surgiram desde a televisão nos anos 1950. A diversificação de telas se tornou ainda mais intensa após a revolução tecnológica a partir dos anos 2000. O computador, o celular, o tablet passam a ser superfícies para conteúdos audiovisuais diversos e conforme a definição de Giuliana Bruno (2014) que nos diz que a superfície das telas pode ser compreendida como um lugar de conectividade e não pode ser entendido apenas visualmente - entramos em contato e comunicamos através das telas, um dado que é realidade não apenas nos conteúdos transmídia mas também na possibilidade de geração de conteúdo em ambientes colaborativos e nas redes.

Assim como muitos o cinema de Omdourman se converteu num não-lugar. Não há mais nenhuma conectividade possível em sua tela que ainda guarda as marcas de metralhadora dos tempos de guerra, as cadeiras nas quais as pessoas se sentariam para partilhar uma intimidade pública estão quebradas e a poeira cobre o hall de entrada e a fachada do espaço de convivência e afetos. A disputa, perdida por hora, no entanto, permanece.

Deslocamento de afetos e traumas

Em seu segundo livro, Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film" (2002) Giuliana Bruno aprofunda a relação interseccional entre a paisagem interior e exterior e, mais importante, a mobilização do espaço como conceito expresso pelo cinema na modernidade através de certas perguntas: foram as formas urbanas das expressões artísticas que criaram a mobilização do espaço que levou à invenção do cinema?

Através da famosa 'carte du pays du tendre' – mapa do país da ternura – criada por Madeleine de Scudéry em seu romance Clélie, histoire romaine ela teoria a relação entre mobilização do espaço e a criação de diferentes afetos. O mapa de Scudéry representa o irrepresentável, o invisível, o que seria mutável em nosso interior conforme nossa movimentação nos espaços exteriores a partir da transformação em diferentes formas de conexões ou isolamentos. A autora utiliza-o como uma metáfora visual importante para investigar desde os primórdios da modernidade até à época contemporânea as diferentes formas de mobilização do espaço e como o atravessar diferentes territórios tornou possível ao espaço moderno ser hoje um espaço das imagens em movimento nos dois sentidos: no movimento e na emoção ("in motion and emotion"). (BRUNO, 2002)

O audiovisual combinado à espacialidade tem a possibilidade de mobilizar os afetos de diferentes maneiras. A primeira instância seria a mobilização através de narrativas cujas temáticas abordem as relações entre lugares, não lugares e os afetos implicados.

Um filme como Walking around, direção de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes (1977), se converte numa uma declaração de amor a Nova York, com ressalvas críticas enquanto as diretoras passeiam pela cidade. O som de Dinah Washington cantando frases românticas sobre a cidade se conjuga ironicamente com a imagem em vídeo que mostra mendigos entrando no abrigo para pessoas em situação de rua na Bowery, depois de chegarem pela barca de Staten Island ao sul de Manhatan. A dupla entra numa loja de animais, onde garotos compram ratos de estimação e Rita entrevista o proprietário da loja sobre a moda da época, de se criar cobras e jacarés na cidade. Uma moradora negra da Lower East Side fala sobre a vida enclausurada nos apartamentos dos bairros pobres. Once you get a friend you keep a friend - in New York! - conclui outro personagem do vídeo, falando sobre a criminalidade - na época muito alta na cidade. O vídeo termina com as tradicionais melodias de natal e as pessoas que passeiam na quinta avenida. Com uma grande consciência dos problemas de Nova York da época, as obras de Moreira e Norma Bahia, tecem uma crítica através da ironia que flerta com o humor o que faz com que o filme possa ver visto também como um tributo à Nova York dos anos 1970 e um importante documento de uma variedade de discursos surgidos na época - mas válidos até hoje.

Entre o concreto das ruas e o abstrato das imagens, o filme E, direção Alexandre Wahrhaftig, Helena Ungaretti e Miguel Antunes Ramos (2014) se coloca justamente no espaço que há entre os dois, para verificar se há alguma linha possível para os afetos. Na brutalidade do concreto que exclui os humanos, o carro emerge como um elemento dominante e por consequência o estacionamento como o não-lugar cujo filme busca investigar para descobrir os vestígios de afetos significantes. As ruínas, o antigo cinema, um terreno baldio. Os traços de subjetividade que marcam aqueles espaços são ativados justamente pela fala, o único elemento humano que compõe a materialidade do filme.

Pensar nos afetos deslocados a partir das narrativas audiovisuais em conexão com os espaços e a arquitetura também instiga a pensar como essas relações operam nos casos de traumas.

De acordo com o filósofo François Niney (2002), certa vez um jornalista americano afirmou que Auschwitz não teria ocorrido se a televisão já tivesse sido inventada durante a segunda guerra. A afirmação vastamente reproduzida é segundo o autor cega à abstração do mundo pela suposta isenção e ideal de transparência do jornalismo. O filme Inscrições de Guerra e Imagens do Mundo (1987) do cineasta e artista visual Harun Farocki tem como elemento principal de sua narrativa a análise de fotografias aéreas dos campo de Auschwitz e Birkenau tomadas a 7 mil metros de altura pela força aérea norte-americana em 1944. A partir destas imagens que à época foram arquivadas sem maior importância o cineasta inicia uma análise que culmina nas hipóteses de que os Aliados ‘nada viram, nada souberam ou nada quiseram saber’ (NINEY:2002, p. 95). Como os soldados não tinham ordem expressa para buscar os campos de concentração, terminaram registrando fotos em que identificaram uma central elétrica, uma fábrica de carburadores e uma usina de hidrogenação de carburadores onde na verdade se via a casa do comandante, a oficina de registro, o muro de execução, o Bloco nº 11 e a ‘câmara de gás’.

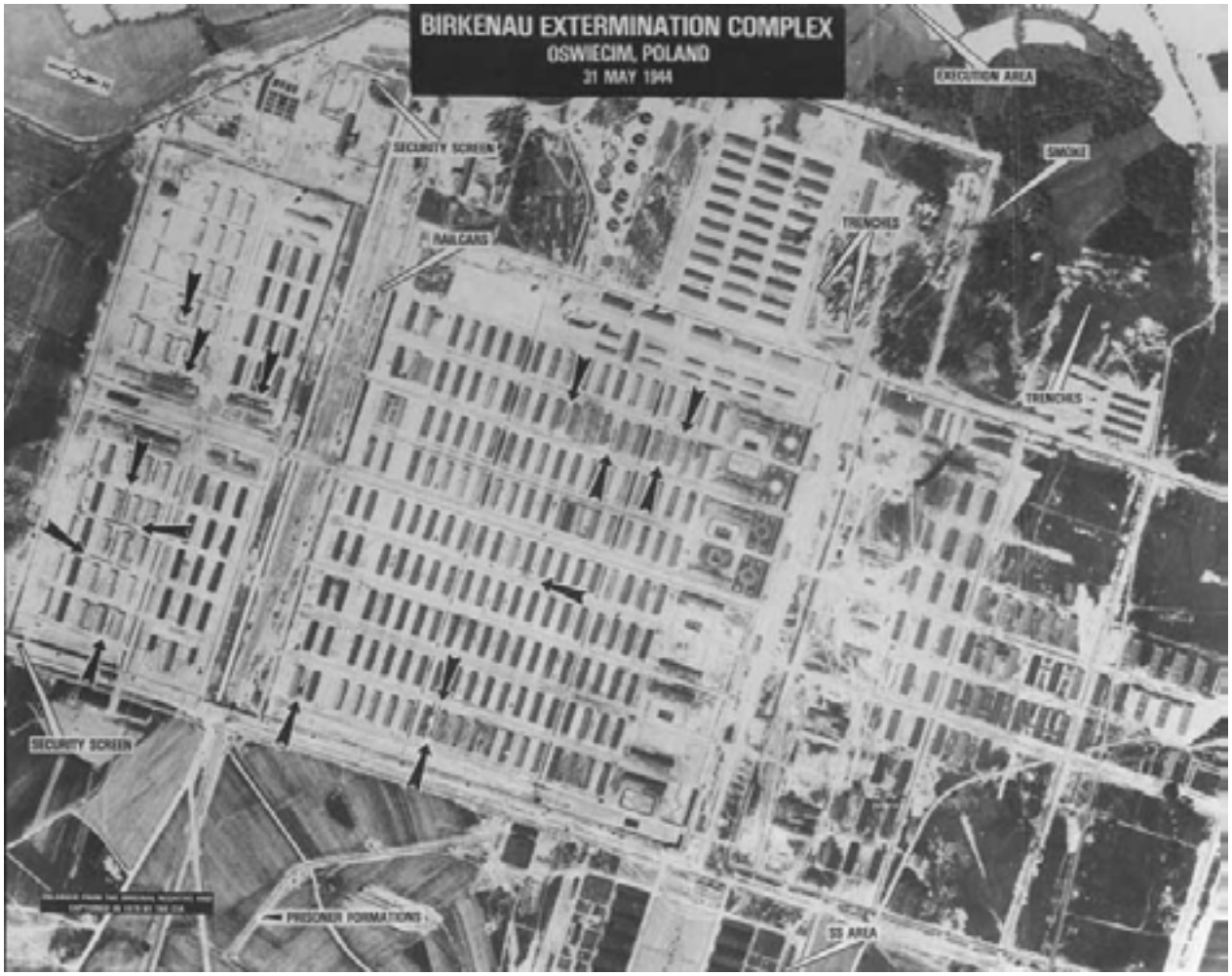


Figura 3: Tomada aérea de Birkenau (1944)

Com o advento da televisão inventado e experimentado o mundo continuou assistindo passivamente à genocídios promovidos por regimes autoritários. No caso do genocídio cambojado perpetrado entre 1975 e 1979, um cineasta, único sobrevivente de sua família dedicou sua vida contar esta parte recente da história de seu país. Face ao trauma da experiência vivida e ao desafio de representar esta história com os poucos vestígios existentes, o cineasta Rithy Pahn propõe dinâmicas criativas e terapêuticas nos locais onde aconteceram os eventos traumáticos.

A representação do locais tem especial importância para o cineasta e levam em conta a arquitetura e constante significação dos lugares com colaboração de vítimas e carrascos. Numa espécie de triangulação, ele pede que as vítimas interajam com os espaços, ora reencenando, ora com ajuda de alguma linguagem outra diante da câmera. A pintura ou o desenho dos locais é recorrente para ativação das memórias. Nas encenações os carrascos são se submetem à memória das vítimas.

Desta forma a reconstrução do imaginário sobre um período específico e traumático é ativado através da memória das vítimas a partir da interação com os espaços nos quais se passaram os acontecimentos. O engajamento do cineasta perpassa a esfera das narrativas dos filmes. Rithy Pahn criou um arquivo para preservar filmes, fotografias e documentos que restaram dos anos de repressão.

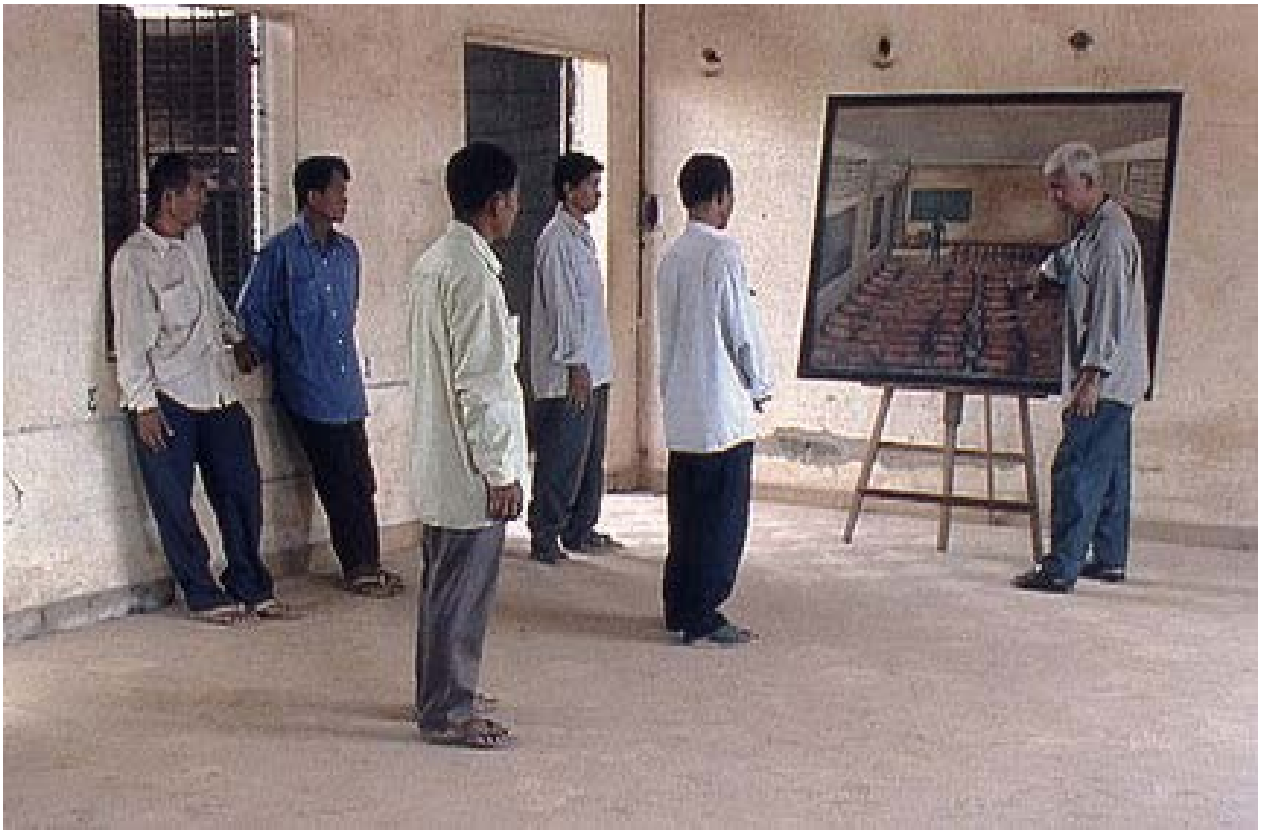


Figura 4: S-21, direção Rithy Pahn (2003)

A partir dos filmes apresentados anteriormente esta reflexão propõe que a possamos indagar de maneira bastante fluída como a mise-em-scène é capaz de mobilizar os espaços na criação de formas fílmicas que representem os afetos e os processos traumáticos nas narrativas audiovisuais.

Referências

BRUNO, Giuliana. Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film. New York: Verso, 2002

_____. *Surface*: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

_____. *Motion and Emotion*: Film and Haptic Space Revista Eco-Pós, v. 13, n. 2, pp 16-36, Rio de Janeiro, 2010

KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995

NINEY, François *L'épreuve du réel sur l'écran: essai sur le principe de la realité documentaire*. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2002

SCUDÉRY, Madeleine. *Clélie, histoire romaine.* Paris: Folio Classique (2006)

E, direção Alexandre Wahrhaftig, Helena Ungaretti e Miguel Antunes Ramos (2014)

Talking about Trees, direção Suhaib Gasmelbar (2019)

S-21 direção Rithy Pahn (2003)

Cartofilmando a cidade das crianças: há experiência de formação em companhia da cidade e do cinema?

Luís Henrique Ramalho Pereira, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
luishp7@yahoo.com.br

Luciano Anchieta Benitez, Universidade Luterana do Brasil, Brasil
labenittez@hotmail.com

Valeska Fortes de Oliveira, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
vfortesdeoliveira@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

infância; formação docente; cinema; cartografia; cidade.

RESUMO

Infância e cidade estão intimamente relacionadas. A cidade é interpelada pela infância em suas carências e insuficiências. A inscrição da infância se dá nessas interpelações sobre a cidade, criando experiências particulares do que podemos chamar de mundo. Nessa descoberta, o cinema apresenta-se como um instrumento potente entre o olhar infantil sobre o ambiente circundante e os processos de autoformação docente que decorrem do encontro criador das crianças com a sua cidade, tomando este espaço como uma cartografia. Professores e alunos cartografam suas experiências pessoais de apropriação da cidade através da imagem-movimento, ludicamente, fazendo da cidade um grande palco da constituição. Educar por meio de imagens é uma estratégia educacional que demanda tempo e investimento para ser realizada. Com base nesse contexto, o presente artigo apresenta uma reflexão sobre os processos formativos docentes, a partir de uma experiência cinematográfica na cidade idealizada no seio

da proposta de intervenção ‘Oficina de Crianças’. Esse projeto, em fase de elaboração, tem como objetivo a criação de oficinas e intervenções/pesquisas no âmbito da infância/docência. A principal proposta é promover a aproximação entre campos de interesse da educação: a formação docente, o cinema e a infância. O público-alvo do projeto será composto por crianças referenciadas no Núcleo de Apoio à Escola (NAE), desenvolvido pelo Curso de Psicologia da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) – Campus Santa Maria. Serão incluídas, nas atividades, 20 (vinte) crianças participantes e um grupo de 5 (cinco) professores da rede pública de ensino, vinculados às escolas referenciadas pelo NAE, situadas na região oeste da cidade de Santa Maria (RS). Os encontros terão duração de 2 (duas) horas semanais, em que os participantes realizarão oficinas de imagens, serão sensibilizados por filmes com a temática da infância e das cidades e integrarão um amplo debate sobre a própria produção cinematográfica do grupo. A oficina se notabilizará pelo laço que será estabelecido entre professores-alunos-cidade, na tentativa de expandir o espaço educacional para o intento de aprender-ensinando em praça pública, por meio do jogo da imagem. Aproximando-se da produção cinematográfica, o projeto ‘Oficina de Crianças’ visará capturar atos de criação, partindo de processos clínico-educacionais, com a proposta de produção de escritas fílmicas, mapas de imagens e cartografias em movimento. A ideia é que os envolvidos no projeto se percebam no território de sua cidade, fomentando estratégias educacionais-formativas em espaços educacionais multiplicados, por intermédio da fotografia, da escrita e fundamentalmente do cinema. Crianças e professores, nesse ambiente, poderão conquistar a cidade, aventurar-se nas criações desse espaço e expandir experiências educacionais para a polis, pois se cartofilmar na polis é conquistá-la.

Figura 1: Mapa da cidade de Santa Maria (RS) – caminhos e rotas para a cartofilmagem.

Introdução

> Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. [...] Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. (PESSOA, 2006, p. 59-60).

A infância caminha pela cidade, ela interpela o inacabamento das escolas, a precariedade das praças e as insuficiências dos lugares para se constituir — ou seja, cria espaços para se inscrever e experimentar formas de exploração do que podemos chamar de mundo. O cinema surge, neste artigo, exatamente no espaço entre o olhar da criança (na rua, nas praças, nas escolas) e o significado que essas imagens têm para o professor, podendo auxiliá-lo em sua autoformação. Ou, mais precisamente, entendemos como possível fazer uso desse encontro criador das crianças com sua cidade, tomando-a como uma cartografia, em um ato de impactar-se com as imagens advindas dessa operação de andarilho. Isto é, alunos e professores cartografando, por meio da imagem-movimento, a sua experiência de apropriação da cidade. Ambos, então, são sujeitos andantes e lúdicos que se relacionam no espaço da cidade, tomando-a como um grande palco para a constituição. De um lado, estão as crianças, que agem na exploração das ruas, praças e escolas em busca das imagens que lhes representem, que lhes afirmem enquanto sujeitos de seu tempo, e, do outro, professores igualmente impactados pelos olhares de seu mundo, olhos das crianças, sujeitos então invadidos pela experiência da infância. Este artigo visa capturar atos de criação a partir da instauração de processos clínico-educacionais, com uma proposta de produção de escritas fílmicas, de mapas de imagens e de cartofotografias em movimento, chamado aqui de *Oficina de Crianças*. Tal projeto visa promover uma *conquista* da cidade por parte dos participantes, ou seja, propõe que os membros envolvidos possam se aventurar nas criações do espaço da cidade e expandir as experiências educacionais para a *polis*. Entendemos que cartofilmar-se na *polis* é conquistá-la.

Como em um autorretrato às avessas, o sujeito retira consequência do efeito duplo de filmar o mundo e sua cidade e seus ambientes, construindo assim uma narrativa imagética que possa promover movimento no espaço e nos acontecimentos do universo infantil. A infância e a docência andam, aqui, de mãos dadas na rua, como um ato de compartilhamento e exploração: do lado da infância, há uma descoberta/experiência e, do da docência, um ser atingido pelas imagens que constituem seu ato de formação mais radical. O projeto de intervenção/pesquisa apresentado neste artigo visa permitir que a cidade acolha as crianças e as crianças acolham a sua cidade, culminando em uma ação de apropriação de ambos em sua relação. Ou seja, entende a necessidade de que uma intervenção no território educacional viabilize uma exploração das crianças em sua cidade e que, fundamentalmente, os professores se tornem promovedores, afetados e impactados por tal processo.

O projeto *Oficina de Crianças* tem como objetivo a criação de oficinas e intervenções/pesquisas no âmbito da infância/docência. Por meio da produção fílmica, a ideia é que crianças e professores possam se perceber no território da sua cidade e fomentar, assim, a ampliação, a investigação e a exploração das estratégias educacionais-formativas que representem os sujeitos envolvidos, para além do espaço de sala de aula, sem nunca o desconsiderar. Ao promover essa ampliação/dobra da cidade, viabilizamos a multiplicação dos espaços educacionais, assim como os instrumentos/ferramentas que conduzem a um ato educacional mais multifacetado, onde podemos incluir a fotografia, a escrita e fundamentalmente o cinema. Educar com imagens é certamente uma estratégia educacional radical, que demanda tempo e investimento para ser realizada; portanto, tal projeto se justifica pela sua aproximação entre campos de interesse da educação: a formação docente, o cinema e a infância.

A infância, para Agamben (2011), surge da constatação da necessidade de procurar um novo lugar para a 'experiência', expropriada pela fusão do sujeito empírico com o sujeito transcendental (pensante). Essa associação, realizada graças à mística divinatória que originou a ciência moderna, com bases no 'eu penso' Cartesiano, expulsou a experiência, antes passada de geração para geração, baseada na autoridade, dando lugar à experimentação, fundamentada no controle e na previsão, nos instrumentos e nos números, isto é, no método científico. A infância é, então, um período que não tem 'tempo', já que ela simplesmente transcorre, não sendo cronometrada e estando colocada em uma fratura que separa o humano da linguagem, entre o passado e o presente, pois o homem não nasce um ser falante. A ligação linguagem-infância coloca o indivíduo no lugar de produtor da cultura e da criação do significado de mundo, pois a falta da fala transformaria o homem em um objeto, unido somente e apenas por sua natureza.

Portanto, o sujeito que filma/documenta, pede passagem ao sujeito espectador de si, ou seja, torna-se capaz de ler e registrar a fluidez do tempo-imagem, de interpretá-lo como se fábula fosse, sempre em um sentido múltiplo e polissêmico, capaz de olhar para seu mundo como se construísse mapas de suas operações e vivências. Quais são as potências de filmar a relação da tríade aluno-professor-cidade para a formação docente? E quais são os espaços que se abrem na experiência da infância ao se filmar na *polis*? Qual é a repercussão na formação docente ao se capitanear um projeto em que a relação professor-aluno se torna tão radical a ponto de impulsionar processos de aprendizagem para o espaço da cidade?

O trabalho se justifica, então, na medida em que as imagens capturadas se chocam com o sujeito-personagem em um ato único, no qual a imagem produz uma brecha no tempo, um hiato para o surgimento de histórias. Sendo assim, a marca, a sombra, a luz e as palavras vão lentamente esculpindo um fazer e descortinando o campo da arte. Portanto, o educador pode problematizar o seu fazer ao confrontá-lo diante da experiência de se filmar e também perante o grupo de que faz parte, olhando para seu ato, seu fazer, sua ética. O sujeito que bem-diz sobre o seu fazer se joga no campo do questionamento, em uma perspectiva em que apenas a testemunha/leitor pode compreender o desafio ético do fazer educador.

> O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a 'ficcionar', quando entra 'em flagrante delito de criar lendas', e assim contribui para a invenção de seu povo. (DELEUZE, 2005, p. 183).

O projeto apresentado por este texto está delimitado a um número de 20 (vinte) crianças participantes, que frequentarão a oficina, e um grupo de 5 (cinco) professores, sendo estes docentes da rede pública de ensino, situados na região oeste da cidade de Santa Maria (RS) e atendidos pelo Núcleo de Apoio à Escola (NAE)[1], coordenado pelo Curso de Psicologia da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) – Campus Santa Maria. Os encontros terão duração de 2 (duas) horas semanais, em que os participantes realizarão oficinas de imagens, visualização de filmes com a temática da infância e das cidades, além de um amplo debate sobre a própria produção cinematográfica do grupo. A oficina se notabilizará pelo laço que será estabelecido entre professores-alunos-cidade, na tentativa de expandir o espaço educacional para além da escola, ou seja, uma tentativa de ***aprender-ensinando em praça pública, por meio do jogo da imagem***. O projeto *Oficina de Crianças* pode ser uma maneira de aprender *entre* rotas*, entre* trilhamentos na cidade, e habitar os espaços públicos; por meio desse trabalho, crianças e professores terão a oportunidade de *costurar*, entrelaçando caminhos de produção de si e do outro, em um ato de construção envolvido pelas imagens.

Bueno (2000, p. 7) afirma que 'pesquisadores da área educacional têm sido desafiados a propor formas de investigação que possam estabelecer uma relação mais orgânica entre suas atividades de pesquisa e ensino'. Os resultados das oficinas estarão estritamente vinculados entre si e os efeitos das intervenções realizadas serão diretamente ligados aos sujeitos da pesquisa. Compreendemos que toda a produção de efeitos e sua consequente geração de sentidos pertencem à formação acadêmica dos integrantes do NAE, bem como servem de suporte para a continuidade dos processos formativos propostos pelo Núcleo junto aos professores das escolas referenciadas.

Uma formação pensada a partir da construção de imagens somente é possível se for investigada a produção de significados que a imagem suscita. Certa medida de conceitualização é necessária. As significações e interpretações, no sentido de produção de efeitos, são corroboradas por Fresquet (2013, p. 19-20):

Quando a educação – tão velha quanto a humanidade mesma, ressecada e cheia de fendas – se encontra com as artes e se deixa alagar por elas, especialmente pela poética do cinema – jovem de pouco mais de cem anos – renova sua fertilidade, impregnando-se de imagens e sons.

1 O NAE tem como objetivo principal oportunizar grupos terapêuticos de apoio às crianças com dificuldades de aprendizagem, relacionamentos e convívio social ou outras situações que impeçam a promoção de saúde para os sujeitos atendidos. Oportuniza, também, grupos de orientação aos pais e propõe o oferecimento de suporte e acompanhamento à escola, no sentido de articular a prevenção e a promoção da saúde mental da criança. O Núcleo surgiu como uma proposta de possibilitar trocas entre escolas e a Universidade, em um vínculo que viabilize uma melhor relação entre esses espaços de conhecimento. As ações de inserção dos acadêmicos do curso de Psicologia da ULBRA na comunidade objetivam atender às demandas das áreas abrangidas, bem como às exigências dos processos formativos da graduação, por meio da prática de saberes próprios da Psicologia, em consonância com os do campo educacional.

Atravessada desse modo, ela se torna um pouco mais misteriosa, restaura sensações, emoções, e algo da curiosidade de quem aprende e ensina. Com o cinema como parceiro, a educação se inspira, se sacode, provoca as práticas pedagógicas esquecidas da magia que significa aprender, quando o "faz de conta" e a imaginação ocupam um lugar privilegiado na produção sensível e intelectual do conhecimento.

O sujeito lançado no terreno das inúmeras narrativas de si se encontra na presença do outro, no interior do processo formativo. Sendo assim, é através da *Oficina de Crianças* que, em compartilhamento, os integrantes do grupo fomentarão, multiplicarão e criarão elementos de registro que venham a interrogá-los quanto à posição e às operações que realizam no território da docência e das mais diferentes experiências da infância. O material fílmico produzido poderá se configurar como um elemento de extrema importância para os envolvidos, como mecanismo de crítica, reflexão e tomada de posição quanto ao seu fazer. Os três estágios da oficina — pré-produção, produção e pós-produção — serão responsáveis por abertura de diálogos, presença e registros potentes que culminarão no material final, que, aqui, podemos chamar de 'documentário'.

Uma oficina voltada à criação de uma cidade para as crianças

Narrar-se no acontecimento por meio das imagens se dá no compartilhamento de experiência, quando se dispara com o outro e através do outro uma constelação de possibilidades; a esse espaço, então, chamamos de *Oficina de Crianças*. Sendo assim, fazer uso da composição de imagens como um ambiente de interlocução do sujeito com a experiência em grupo poderá permitir a abertura de um lugar produtivo de criação, de desestabilização, sustentado no ato criativo, e providenciar uma indagação sobre o inacabamento do vivido.

O que é isso que chamamos de *Oficina de Crianças*? É um espaço singular de conexão da produção fílmica como processo em grupo. Essa oficina é essencialmente a abertura de um espaço coletivo, fundamentado na troca e na sustentação da experiência com o outro, fortalecido por aquilo que podemos chamar de 'presença'. Entendemos presença como o efeito que se almeja com a experimentação nos processos clínico-educacionais propostos pela oficina, como um efeito para desarmar hábitos de idealização comuns ao meio educacional escolar. Em todos os âmbitos e indiferentemente dos objetivos da formação, o trabalho de grupo é considerado como a melhor forma que se adapta ao público de adultos, uma vez que oferece a possibilidade de uma expressão individual de aspirações e dificuldades e o embasamento da cooperação com os outros sujeitos em formação envolvidos no processo (FERRY, 2004).

> [...] a oficina [...] é ponto de encontro, lugar de compartilhamento, [...]. Região de diferenças pouco sutis e de laços possíveis, a oficina de escrita converte-se em uma *fraternidade discreta* operada na *desigualdade retumbante* que o amor às letras permite equalizar (RICKES, 2010, p. 122, grifos da autora).

O encontro entre o campo do sujeito e o campo do outro produz uma tensão responsável por uma diferenciação de lugares — uma dissimetria —, criando assim a necessidade de uma versão. O sujeito é constituído nessa versão, onde se coloca em pauta sua ligação ao lugar do outro. As relações entre esses dois campos são dissimétricas, porque são descontínuas e ligadas a uma condição temporal. Contar-se traz em si esse paradoxo de precisarmos ser, ao mesmo tempo, o contador e o contado, aquele que conta e aquilo que é contado. Isso então nos deixa claro que os elementos implicados na construção da ficção de si próprio não nos permitem circunscrevê-la somente a partir do âmbito imaginário, como muitos sustentam, mas ampliá-lo, desdobrá-lo em variáveis investigativas (COSTA, 1998).

A composição da oficina articulará a tríade crianças-professores-cidade como a costura para "pequenas" biografias, desdobradas no interior da cidade, espaços onde os indivíduos envolvidos e a própria cidade se juntem para se contar e registrar, brincar e aprender. O cinema surge, nesse ínterim, como um dispositivo, um disparador-operador de narrativas. Entendemos o dispositivo como:

> [...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Foucault faz referências claras a elementos como organizações arquitetônicas, enunciados científicos, leis e discursos. Disso se depreende que as práticas discursivas e não discursivas contribuem para a construção do dispositivo. O cinema coloca-se como um operador que estabelece um novo discurso, por meio da imagem, que traz à tona elementos fundamentais da constituição e da organização dos sujeitos.

Para além da analítica do poder foucaultiana, Deleuze et al (1999) afirmam que dispositivo é um conceito operatório multilinear, firmado em três eixos, que são: saber, poder e subjetivação. Esses eixos são as dimensões que Foucault diferencia, sendo que a última é a produção de modos de subjetivação. O dispositivo do cinema, no contexto da proposta aqui apresentada, segue o sentido da produção pedagógica do sujeito, uma produção de si próprio, dada na objetivação e na subjetivação de si, visto que não há um posicionamento dos sujeitos de maneira estática, silenciosa, e não em relação a uma verdade imputada externamente. Trata-se de uma verdade sobre si próprio da qual os sujeitos devem participar ativamente para produzir (BONDÍA, 1995).

O cinema e o movimento de ficcionar

Para Deleuze (1997), a imagem-movimento do cinema, que proporciona um encontro com a criação e as sensações, é uma forma de pensamento: o cinema passa a propor uma maneira de pensar em imagens-movimento e imagens-tempo. O cinema, com as imagens-movimento, produz deslocamentos entre o dizível e o indizível, fomentando, assim, uma nova série de movimentos. Essas aberturas se dão através dos inúmeros cortes de cenas, rupturas no tempo uniforme: até mesmo com o movimento da câmera, temos como romper com a sucessão temporal. Podemos, então, reconstituir fotografias, impressões e percepções sem que elas sejam exatamente capturas reais, mas sim modos artificiais, ou seja, o cinema afeta percepções e movimentos no tempo.

Deleuze (1983) apresenta o conceito de imagem-movimento a partir da ilusão de movimento criada a partir da montagem dos planos de uma cena fílmica. Trata-se de ilusão, porque o cinema não possibilita a criação de movimento, mas cria a imagem deste. O autor afirma que o cinema não traz consigo um movimento verdadeiro, mas sim:

> [...] nos oferece então um movimento falso, ele é o exemplo típico do movimento falso. Mas é curioso que Bergson dê um título tão moderno e tão recente ('cinematográfico') a mais antiga ilusão. Com efeito, diz Bergson, quando o cinema reconstitui o movimento por meio de cortes imóveis, ele não faz nada além do que já fazia o mais antigo pensamento (os paradoxos de Zenão), ou do que faz a percepção natural. (DELEUZE, 1983, p. 10).

O cinema, então, constitui-se de imagens estáticas, às quais são acrescentados movimentos, o que oferece ao espectador a imagem-movimento. Essa é a referência ao *paradoxo de Zenão*: a ilusão do movimento produzida pela imagem estática montada em determinada ordem e velocidade. Rancière (2001, p. 2) define a concepção deleuzeana de imagem-movimento afirmando que se trata de uma imagem organizada conforme a lógica do esquema sensório-motor, isto é, 'uma lógica de montagem análoga àquela do encadeamento finalizado das percepções e das ações'. O cinema não é, portanto, movimento, mas, sim, uma ilusão de movimento. Percebemos as imagens estáticas encadeadas em uma sequência de 24 fotogramas (quadros) por segundo. Essa é a ilusão do movimento.

O cinema desconhece o movimento porque possuímos essa mesma percepção da realidade. Podemos dizer que "fotografamos" a realidade em quadros estáticos. A imagem-movimento é a coisa apreendida propriamente, no movimento contínuo, ela '[...] é a modulação do próprio objeto' (DELEUZE, 2005, p. 40).

O cinema é traço e imagem, um fazer/mover do pensamento, um movimento do tempo e dos sujeitos, um ato de deslocar-se por meio das imagens. Possuímos traços, rastros pela via do par experiência/sentido, descrito por Bondía (2002), configurando-se no ápice do trocadilho da palavra, sendo ela a convicção que produz sentido e cria realidade, de modo que funciona como potente mecanismo de subjetivação.

O cinema e a arte narrativa

> Mais do que uma invenção técnica, súbita e revolucionária, que poria em movimento as imagens de forma autoevidente, o cinema é, portanto, uma linguagem que foi-se constituindo, ao longo de suas primeiras duas décadas, ao mesmo tempo em que construía seu público, acostumando-o a certas convenções que permitem sua recepção como uma narrativa. (RIVERA, 2008, p. 13).

O cinema é uma técnica, mas, antes de tudo, é uma arte narrativa, que produziu historicamente uma linguagem e estabeleceu convenções que a difundem enquanto narrativa. É acreditando em documentários do porvir, imagens a serem visíveis, que a ideia do projeto *Oficina de Crianças* vai, lentamente, sendo costurada, delineada, escrita. Portanto, fica posto que, o semelhante, por estar situado na posição de testemunha de uma escrita/imagem, confere uma presença, e é nessa condição que é permitido que um ato de escrita/imagem possa vir a se potencializar — ou seja, um ateliê de documentário convoca o outro a experimentar em companhia a existência de um lugar que ensaia e fertiliza a vida (RICKES, 2010).

As imagens visíveis constituem-se de cenas costuradas a partir de uma trama de ficção. Ela é um fenômeno psíquico que consiste em expressões do imaginário, precipitando-se substancialmente nas relações que formam o tecido social. O produto da interação de relações materiais e de convenções comportamentais é o imaginário, de forma a satisfazer o contato direto e a manter a realidade do objeto sob a égide do real. É o imaginário que determina as conexões das representações simbólicas em redes, estabelece-se como tecnologias de subjetivação, tecnologias do 'eu' com o mundo. Além disso, sustenta as relações entre os sujeitos, dando existência aos objetos em sentido pragmático, efetivo e intelectual (CASTORIADIS, 1991, p. 175).

A aproximação entre o imaginário de Castoriadis (1991) e as convenções que permitem a recepção do cinema como narrativa, conforme apontado por Rivera (2008), seguem a concepção de cinema como manifestação do imaginário, expressa através de linguagem familiar ao público. Isso se dá de tal forma que o alcance da linguagem por meio de imagens é mais amplo que o da linguagem escrita. Para Castoriadis (1991), a vida social, imbricada na complexidade de suas instituições, relações, técnicas, práticas, culturas, políticas e normas econômicas, seriam produto de uma instituição imaginária:

> O imaginário que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de 'alguma coisa'. Aquilo que determinamos 'realidade' e 'racionalidade' são seus produtos. (CASTORIADIS, 1991, p. 13).

O termo imaginário é utilizado quando é necessário referir-se a algo criado, uma coisa 'inventada', seja ela 'absoluta', uma criação em todos os seus elementos, ou um deslocamento de sentidos, onde existem atributos simbólicos disponíveis, os quais são investidos de diversas significações.

Em ambos, fica claro que o conceito de imaginário na cena é uma construção que se distancia do real, de tal forma a se colocar em seu lugar (CASTORIADIS, 1991, p. 154).

O autor reestrutura a questão do imaginário no sentido de estabelecê-lo como um conjunto vasto de significações, dado na passagem entre o 'mundo real' e outro, social-histórico. Castoriadis (1991) lança a proposta de uma concepção de imaginário que também pode não estar centrada somente em aspectos que constituem um contexto social-histórico, mesmo que façam parte dele. O autor lança mão da criação de um imaginário sempre superior à 'concretude' do real que lhe origina. O imaginário, o 'mundo das significações' não é uma cópia fiel do mundo 'real', tampouco alijado de relação com um modo de ser da natureza; o imaginário é um além do real (CASTORIADIS, 1991, p. 399).

É através do espaço da oficina que, em compartilhamento, os integrantes do grupo fomentarão, multiplicarão e criarão elementos de registro que venham a interrogar a posição e as operações que realizam no território da docência. Nesse sentido, o material fílmico/diário/testemunho poderá se configurar como um elemento de extrema importância para os envolvidos, na forma de mecanismo de crítica, reflexão e tomada de posição quanto ao seu fazer. Os três estágios da oficina, pré-produção, produção e pós-produção, serão responsáveis pela abertura de diálogos, presenças e registros que culminarão na concretização do material fílmico.

A metodologia da *Oficina de Crianças*

Cartografando a cidade a partir da relação entre professores e alunos pela lente do cinema, criamos a metodologia de investigação do projeto, com base nas propostas de Deleuze e Guattari (2011). Tal proposta se dedica à interrogação profunda do campo da subjetividade, compreendendo a máquina de produção social e a ocupação das inúmeras territorialidades que compõem o sujeito. Sendo assim, a posição de sujeito passa necessariamente pelas múltiplas movimentações no território e suas variações subjetivas, o que implicaria e possibilitaria a escolha de dispositivos como o cinema na operação-relação entre sujeito e as inscrições na cidade.

Acreditando no acontecimento do encontro, a *Oficina de Crianças* foi pensada como uma abertura para a estranheza do nomadismo territorial da invenção. Os elementos éticos, estéticos e políticos se relacionam em uma operação que propõe um itinerário na cidade, uma forma de se encontrar/criar nesse ambiente, pois tal espaço, assim como os sujeitos envolvidos nele, lançam-se em um ato de exploração dos limites, produzindo travessias e litorais com relação a si próprios.

O projeto propõe uma pesquisa qualitativa do tipo participante e narrativa, onde os frequentadores do ateliê produzirão uma série de escritas livres ou orientadas pelo coordenador. Essas produções indicarão a potência da escrita em diários e o vigor do trabalho que pode ser efetuado em um ateliê onde pessoas criem espaços de trocas de experiências, passem a compartilhar escritas e produzam um endereçamento do seu diário.

> A pesquisa-formação se situa na corrente de uma metodologia de compromisso dos pesquisadores numa prática de mudança individual ou coletiva, que inclui um conjunto de atividades extremamente variadas, seja do ponto de vista da disciplina de pertença dos pesquisadores, seja do ponto de vista dos campos de operação, seja, enfim, do ponto de vista dos objetivos de transformação. (JOSSO, 2010, p. 101).

Acreditando na participação ativa do pesquisador, situamos tal pesquisa no campo da ação-participante, ou seja, o investigador colabora nas indagações do grupo, viabilizando assim espaços de interrogação quanto às conflitivas da realidade narrada. Os participantes do grupo se envolverão em processos autorreflexivos, que poderão culminar em atos colaborativos sistemáticos. Segundo Diniz-Pereira (2011), a pesquisa-ação participativa apresenta algumas características que interessam a esse projeto, entre elas:

1. A pesquisa-ação participativa é um processo social, transitando entre os aspectos individuais e sociais, mas fundamentalmente está atenta às relações travadas no campo grupal;

2. É participativa, pois envolve pessoas a se reexaminarem no campo do conhecimento e principalmente a operarem uma ação reflexiva e crítica quanto ao seu envolvimento social;

3. É uma prática colaborativa potente e capaz de sustentar alguns fenômenos grupais;

4. Fomenta aspectos emancipatórios importantes que visam à abertura de espaços narrativos individuais.

Os processos metodológicos podem ser assim expressos: 1. Definição do grupo de trabalho: até 5 professores de escolas públicas e 20 crianças atendidas pelo NAE da ULBRA. A *Oficina de Crianças* se dará na relação entre todos os participantes com a cidade, ou seja, será realizada a produção de um mapa/carta de apropriação dos membros para com os espaços públicos; 2. Definição do local: escolas da rede que facilitem o acesso dos participantes vinculados ao NAE; 3. Definição do espaço de trabalho: o espaço físico da ULBRA, para promoção das oficinas, e a cidade de Santa Maria.

Para a execução do projeto, serão utilizados os seguintes instrumentos: 1. Entrevistas iniciais: o foco está em estabelecer um primeiro contato, apresentando-se a forma de trabalho e questionando-se a experiência de cada um com a docência, com a finalidade de propiciar uma abertura na relação. Desse modo, busca-se alcançar um grau maior de integração dos participantes; 2. Formação do grupo: o foco está na coletividade, pois é no grupo que os efeitos da *Oficina de Crianças* serão visualizados e identificados, com base no material escrito que será lido e compartilhado.

As fases do processo de confecção do material fílmico são:

1. Pré-produção: consiste em encontros prévios para delimitação do grupo de trabalho, apresentação dos motivos e instrução sobre o manejo de ferramentas, além do estreitamento dos laços grupais, visando uma coordenação mais eficaz dos processos. Nessa fase inicial, haverá fomento de um roteiro aberto e com natureza de construção constante, que possa auxiliar os documentaristas (professores) na empreitada de filmagem;

2. Produção: etapa que considera a continuidade dos encontros e a instrumentalização dos participantes para a execução do processo de captura das imagens, assim como uma intensificação do grupo no ateliê, para acolhimento de demandas grupais e dificuldades no interior do processo de criação;

3. Pós-produção: envolve a edição do material filmado, assim como uma ampla discussão no interior do ateliê para a escolha de cenas, narrativas, sons e demais itens técnicos necessários para a concretização do documentário. O critério de finalização do trabalho passa pelo agrupamento de imagens e sequências potentes e vivas relativas ao processo do grupo e à satisfação deste com a composição.

Os dados para análise serão obtidos através de: 1. Produção de um diário de pesquisa (escrito pelo pesquisador responsável pelo projeto e com imagens feitas pelos integrantes da oficina), voltado ao registro do processo do grupo nas atividades da *Oficina de Crianças*; 2. Arquivo das capturas de imagens do desenvolvimento da oficina, envolvendo as sessões de trabalho e as produções dos participantes.

A análise do processo clínico-institucional será conduzida no sentido de captar o inédito e apontar as potências do ateliê de documentário para processos de formação continuada dos educadores. A análise será amparada nas contribuições de Jacques Lacan e Gilles Deleuze e nos pontos de contato e deslocamentos desses autores.

Considerações finais

O cinema é um potente instrumento transformador da realidade. Por meio da construção de imaginários, sujeitos descobrem o mundo e constroem a si próprios, num movimento de contínuo porvir. O contato com uma tecnologia sensível, ética e estética possibilita que se estabeleçam redes de significações inovadoras e que novos caminhos na cidade sejam trilhados, mesmo quando espaços já conhecidos são ocupados. Isto porque a apropriação da cidade é da ordem do imaginário, não da do real. As relações do sujeito com o mundo e consigo seguem o enquadramento e o foco da câmera, e seus efeitos são semelhantes aos jogos de luz, sombras e filtros que as lentes possibilitam criar.

Fresquet (2013) afirma que há um caráter fortemente transformador das experiências do espectador quando ele é atravessado pelos efeitos que a câmera produz. A autora ainda afirma que a potência da imagem cinematográfica é revelada pela força da arte narrativa do cinema nos processos formativos em educação. Isto porque a visão tradicional linguística, semiótica e semiológica é ultrapassada, dando luz (câmera e ação) a experiências sensíveis sem mediações com a obra de arte. Ademais, a experiência estética do cinema como dispositivo de cartofilmar a cidade das crianças pode se colocar de maneira fundamental, trazendo uma dimensão democrática para o processo de aprendizagem, através da criatividade e da alteridade.

Cartofilmar a cidade das crianças significa construir um imaginário sobre cinema de modo heterogêneo e continuado, em um ato que parte das cenas onde o olhar repousa para fotografar nas retinas um instante que se perpetuará. O ato ao qual nos referimos é uma ação criadora, um olhar em companhia (de si e do outro). Trata-se de um ato também político, de produção de subjetividades responsáveis pela construção e significação de espaços públicos e privados. Uma formação cultural e social global se dá a partir da democratização e da sistematização de acesso e da reflexão crítica sobre o mundo.

Acreditamos no ato de conquista do sujeito e na forma radical com que ele atribui sentidos à sua vida, considerando a costura entre infância, cidade e cinema. A proposta deste trabalho envolve uma conquista dessa tríade, a qual é de natureza mútua e propositiva, em que os processos se alimentam e se tornam capazes de fomentar ações de inscrições. Ou seja, por intermédio da proposta do projeto *Oficina de Crianças*, observamos a importância de as crianças inscreverem-se nas cidades, com estas produzindo escrituras na infância e o cinema sendo um operador capaz de produzir inscrições múltiplas com as imagens, assim esculpindo novos encontros.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*: destrucción de la experiencia y origen de la historia. 5. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *O sujeito da educação*: estudos foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 35-86.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

BUENO, Belmira Oliveira. Pesquisa em colaboração na formação contínua de professores. In: CATANI, Denice Barbara; BUENO, Belmira Oliveira; SOUSA, Cynthia Pereira de. (Org.). *A vida e o ofício dos professores*. 2. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2000. p. 7-20.

CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. 2. ed. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

COSTA, Ana Maria Medeiros da. *A ficção do si mesmo*: interpretação e ato em psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011. v. 1.

DINIZ-PEREIRA, Júlio Emílio; ZEICHNER, Kenneth M. (Org.). *A pesquisa na formação e no trabalho docente.* Belo horizonte: Autêntica, 2011.

FERRY, Gilles. *Pedagogía de la formación*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2004.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243-276.

FRESQUET, Adriana Mabel. Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JOSSO, Marie-Christine. Caminhar para si. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. [2001]. Tradução Luiz Felipe G. Soares. [S.l.: s.n.], [201?]. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/404218/Jacques+Ranci%C3%A8re+Deleuze+e+as+eras+do+cinema.pdf > Acesso em: 10. dez. 2018.

RICKES, Simone Moschen. Escritas em companhia. In: SCOTTI, Sérgio et al. (Org.). Escrita e Psicanálise II. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 121-126.

RIVERA, Tânia. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

PESSOA, Fernando. O livro do desassossego. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

Transver a ruína: o vazio e os deslimites da imagem na experimentação audiovisual

M. Arnellas, FAU-USP, Brasil
arnellasm@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Vazio; ruína, experimentação audiovisual; stalker; estética japonesa; Manoel de Barros; paisagem.

RESUMO

Os cânones clássicos da arquitetura e do urbanismo priorizam a eficiência, a racionalidade e a utilidade, sugerindo um controle absoluto sobre a natureza. Esta ordem, metaforicamente representada, por exemplo, pela pirâmide, na qual, do alto, o homem triunfante observa e controla seu legado civilizatório sobre a Terra. Este homem, ao descer de sua pirâmide, e caminhar ao nível do solo, se coloca no labirinto do mundo vivido e logo assimila que a ordem planejada friccio-na-se contra o caos, e a cultura humana, ao transformar o espaço, entra em indissociável conflito com a natureza, produzindo acidentes e exceções às regras impostas. Entre os extremos opostos do planejado e do espontâneo, subprodutos das estruturas produtivas, os terrains vagues são resíduos espaciais abertos ao inesperado: seu único cuidado é o abandono. Imbuídos de fragilidade, inutilidade e fugacidade, tais parcelas de solo são essencialmente vazias. Os terrains vagues são territórios mutantes e híbridos, em que, para além de sua materialidade física informe, reúnem contradições entre o presente e o imaginado, o prático e o abstrato, sendo assim, fertilizante ao imaginário e expressão de resistência à ordem objetiva imposta pela ação antrópica.

Este ensaio toma corpo a partir de uma abordagem multifacetada, sensorial e conceitual vazio. Entendendo o vazio através da perspectiva urbanística, como um terreno não utilizado, confronta-se a ideia da negatividade inerente à tal noção realizando devaneios apoiados no filme Stalker (1979), de Andrei Tarkovsky, na poesia de Manoel de Barros, na noção de Ma da estética japonesa, no conceito de vazio budista e da teoria já mencionada do terrain vague.

A investigação do vazio é feita à luz de sua materialização em edifícios em estado de ruína, marcados pela noção de efemeridade e transitoriedade da matéria construída. Este processo tem como ferramenta e produto prático uma experimentação audiovisual que toma como referência para as idas à campo, as caminhadas do grupo Stalker, de Francesco Careri, nas periferias de Roma.

Em um exercício labiríntico de imersão nos territórios das ruínas abandonadas localizadas em zonas de transição entre o rural e o urbano da cidade de Campinas, procura-se 'perder tempo para ganhar espaço' em um fortuito e forçado exílio, como que o Stalker (de Tarkovsky) adentra a Zona, em um desejo primordial de desacostumar-se e desabituar-se da monótona cidade ordenada, entrar em contato com si mesmo e com o desconhecido.

A tensão entre cultura e paisagem atravessa o ensaio por meio da condição não funcional da ruína. Vegetação e pedra se entrelaçam, e irmanam-se em meio ao abandono. Os elementos da natureza - sobretudo pela rega contínua da chuva fluída pelos capilares das fendas abertas pelo tempo nos edifícios - alquimizam em fantasia a simbiose contida nos ciclos de composição e decomposição, morte e vida: a reciclagem da cultura em natureza resignificada.

Seduzido pela ruína, não houve uma aproximação analítico-descritiva nem um estudo preliminar sobre o local a ser explorado. Optou-se pela condição de desconhecido, a fim de amplificar a experiência sensível empreendida no devaneio e evitar o risco de obscurecer a realidade através da excessiva racionalidade que, nas palavras do poeta Andrew Greig, 'às vezes quanto mais você sabe, menos você vê. O que você encontra é o seu conhecimento e não a coisa em si'. Desta forma, inserida no campo estético e fenomenológico, a lenta contemplação da ruína e do vazio caracterizam um exercício experimental, tanto no âmbito de busca pessoal e espiritual, como de uma produção audiovisual.

Como suporte poético da criação artística, o autor se aproveita da percepção de temporalidades outras em meio ao abandono: a dicotomia entre a impetuosa e efêmera ação da cultura e da tecnologia na natureza, e sua subsequente lenta metabolização pela natureza, faz com que a ruína passe de uma arquitetura residual a um objeto estético ou artístico, capaz de provocar outros encantamentos, marcando um contraste à aceleração iminente da sociedade atual e ao culto à eficiência.

Quanto à experimentação audiovisual, se intenta a criação de uma peça aberta que se complete mediante a atenção e imersão do espectador, constituindo múltiplas interpretações possíveis oferecidas pelo baixo nível de informatividade visual e sonora e suas respectivas deformações: a construção de um espaço intervalar que proporcione e permita a este espectador a sensação de presença, através da percepção do próprio corpo e dos ruídos do ambiente e da sedimentação dos estímulos enviados pela projeção.

O presente ensaio não busca a explicação dos fenômenos contidos no tema e no objeto de estudo, mas é essencialmente focado na sensorialidade do processo e na maturação conceitual, simbólica e poética da experimentação envolvida na construção do material audiovisual e na edição de seu conteúdo, apoiada na pesquisa bibliográfica em curso.

Prólogo

É mister que queiras consumir-te em tua própria chama.
Como renascerias, se ainda não te reduziste em cinzas?
(Friedrich Nietzsche, Assim Falava Zaratustra, p. 93.
Tradução de Mário Ferreira dos Santos)

A crise do 'projeto moderno'. A crise do pensamento clássico. Afetado por este paradigma filosófico, inicia-se um processo de descoberta e aprofundamento conceitual do autor que vê a dura *firmitas*, onipresente em seus primeiros anos de formação e aprendizado na faculdade de arquitetura e urbanismo, a desmanchar-se no ar. A perplexidade é a tônica e a força motriz desta pesquisa. Faz-se necessário enfatizar o cunho subjetivo e ensaístico deste trabalho, que não tem pretensão de oferecer respostas, mas sim estabelecer um percurso para o próprio entendimento e refinamento do processo de maturação teórica e poética para a criação artística que se segue, através da prática da escrita, da exposição dos pensamentos à oportunidade do debate: a troca, o contato e a contaminação pelas demais subjetividades.

'Deus está morto', diz a célebre afirmação de Nietzsche em Assim Falou Zaratustra (apud SOLÀ-MORALES, 1987). Se ilustra aqui a perda dos fundamentos de um sistema de pensamento totalizante, o qual representa e organiza o mundo e o espaço através de uma perspectiva de um estático e poderoso olho só (perspectiva concêntrica), originário do Renascimento. A perspectiva é uma forma de objetivação do mundo subjetivo, traduzida em representação, com a finalidade de explicar sem a necessidade da experiência, através da informação. A devoção laica ao absolutismo da razão, e sua aplicação global, sendo a realidade um sistema fechado e completo - uma das bases da modernidade que sustentavam as verdades e certezas objetivas de seu sistema de conhecimento - se prova frágil e impossível, configurando esta crise (SOLÀ-MORALES, 1987, p. 73).

O filósofo Gianni Vattimo, pondera sobre o que este chama de 'fim da modernidade' e apresenta sob uma ótica positiva as 'estáveis incertezas' emergentes da contemporaneidade. Esta inversão interpretativa, a negação da nostalgia pelas certezas dissolvidas, é essencial para a superação do passado e para o nascimento de um novo sistema de pensamento:

> ...uma coisa que emerge é a que nós devemos abandonar a noção de pensamento unitário organizador e ao contrário, considerar as possibilidades do pensamento múltiplo, o qual é plural em suas vozes, variado em suas formas, sempre mais de um, e simplesmente tão importante quanto não mais fingir ser o selo para as reivindicações totalitárias ou universais. (VATTIMO apud SOLÀ-MORALES, 1987, p. 74, tradução do autor)

As metanarrativas do progresso, da eficiência, racionalidade, funcionalidade e a noção de controle absoluto sobre a natureza estão em cheque. A multiplicidade de temporalidades e velocidades estabelecem um complexo mosaico da sociedade contemporânea, a qual passa a

ser significativamente atravessada pela subjetividade e pela experiência estética. O homem contemporâneo, se deseja compreender seu tempo, deve enfim descer do alto de sua pirâmide, ponto geométrico privilegiado para o estabelecimento da ordem e da racionalidade, para experimentar o labirinto do mundo vivido sensorialmente através de suas dobras, onde o tempo e percurso são fragmentários e não-lineares. As forças transformadoras são espontâneas e tacitamente negociadas, a sociedade e o próprio planeta mostram-se portadores de uma entropia indomável.

O labirinto que aqui nos referimos, é um mundo pelo qual 'aquele que segue o caminho não tem outro objetivo senão continuar, [...] sua ação deve estar acoplada de modo próximo e retido com sua percepção [...] tem que prestar atenção onde pisa, e também ouvir e sentir [...] é menos intencional do que atencional' (INGOLD, 2015, p. 27), isto é, a experiência direta do espaço através do corpo e dos sentidos, o ato de empreender a presença de maneira relacional. É deixar-se afetar e apreender o espaço. Espaço este que está em contínuo movimento de transformação, pois não há espaço estático como na representação (JACQUES, 2007). O projeto arquitetônico e urbanístico em sua forma moderna de ser, baseado na organização formal e racional do espaço em favor da funcionalidade e da eficiência via representação, não leva em conta o tempo, indissociável ao espaço e ao movimento, matéria essencial da vida.

Ainda, sobre a pluralidade de velocidades e tempos, podemos indicar que na cidade contemporânea, informatizada, mobilizada e comunicacional temos a aceleração contínua da existência por meio do triunfo da técnica e a onipresença da competitividade. Sob o signo da eficácia, a pressa na cidade é uma virtude como nos coloca Milton Santos (apud JACQUES, 2012, p. 282). Entretanto, em seu *'Elogio da lentidão'*, Milton Santos fala sobre os *homens lentos* que habitam a *cidade opaca* - em oposição aos *homens rápidos* da *cidade luminosa* - estes homens são representantes das camadas menos abastadas que vivem no limiar da sobrevivência, e para tal, desenvolvem suas 'artes do fazer', táticas impulsionadas por um 'desconforto criador' (CERTEAU apud JACQUES, 2012), práticas de 'ilegalidades socialmente criativas' (RIBEIRO apud JACQUES, 2012) desafiando a ordem estabelecida em uma práxis libertadora e inventiva (LEFEBVRE apud JACQUES, 2012) superando a práxis repetitiva submissa à lógica instrumental do controle, dominante na cidade luminosa.

Essa oposição de conceitos, em compilação de autores trazida pela autora Paola Berenstein Jacques em seu notável trabalho *'Elogio aos Errantes'*, é essencial para entendermos a condição da liberdade e da possibilidade de experimentação contida em certos espaços da cidade, que torna-se espetacularizada a partir de sua mercantilização em nome da eficácia econômica. A cidade luminosa 'é o espaço hegemônico da mercadoria, do espetáculo, da imagem - ou do que ofusca -, enquanto o espaço opaco é o espaço do corpo a corpo, da tentativa, da cegueira ou do tato, do conhecimento cego' (JACQUES, 2012, p. 283), portanto para garantir a hegemonia da mercadoria e sua continuidade, o controle, a mecanização dos gestos e a racionalização dos espaços, assim como os espaços racionalizadores, são estratégias eficazes, minimizando o espaço para a surpresa, o lúdico, o espontâneo e a experimentação.

Dado este contexto, faz-se necessária a reflexão sobre o atuar na arquitetura e no urbanismo, e sobretudo no que diz respeito aos espaços de liberdade, estes *opacos*, o que nos leva a novas práticas, tais como as empreendidas pelo grupo Stalker de Francesco Careri: 'caminhar como prática estética' nas periferias de Roma. Realizam uma experiência de ativação de espaços efêmeros através de longas caminhadas, fazendo *lugares* a partir de relações humanas, uma espécie de reapropriação informal e criativa que se aproveita dos potenciais locais sem interferir de forma invasiva em locais de fragilidade e vulnerabilidade, indo na contramão dos clássicos cânones da arquitetura e do urbanismo. Um manifesto tardio (1999) e poético do grupo acena sobre seus fundamentos,

Revolução
We want a revolution
non for the arts mais pour la vie authentique

Freedom of art is also freedom from art

Revolution to lay in the arms of a new mother
revolución que te llega por territorios vírgenes
revoluzione per l'emancipazione degli afetti e
delle passioni

Revolução é recordar aos indivíduos que eles
são livres

Passioni
We swim in this empathic process where
cada cual es Cupido

Aonde as setas vazias fazem nascer o amor
donde autónomas productions du sens
secernent improvisos pátios de consciência

Erramos tras landas instabiles
tra stati d'animo fortuitamente revelados
besides las islas de la rappresentazione
beyond los mares de l'esperienza

Territoire
Arquitetura is a beach
Fazer amor antes
de fazer um projeto

Territoire is a neighbour
an autonomous producer of space
that makes questions about tiempo

Territory itself wants a revolution
quiere nuevas historia y geografía
cherche l'emancipation de ses passions
desidera un'erotizzazione senza limiti. (CARERI, 2017, p. 11)

Terrain vague

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo - elas
podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter
grilos dentro - elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)
(Manoel de Barros, Livro sobre nada, poema 11)

Careri realizou em 1995 uma expedição de 4 dias de duração com arquitetos e artistas romanos sob o nome de "Stalker através dos Territórios Atuais". Stalker, o nome deste grupo, refere-se ao filme homônimo dirigido por Andrei Tarkovsky, filme ambientado em uma paisagem que fora abandonada, controlada e proibida a entrada de terceiros após a passagem de seres extraterrestres no local. A natureza mutante desta paisagem é uma das protagonistas do filme - como veremos mais adiante - uma vez que práticas ritualísticas são aplicadas pelo guia Stalker para garantir o deslocamento seguro neste espaço, e que as concepções de vida dos personagens vão se alterando à medida que vão atravessando este território em direção à Sala, local onde se promete realizar o desejo mais interno de quem adentra o recinto.

Assim como no filme, o grupo Stalker possui algumas regras ou, rituais, para se adentrar aos territórios periféricos de Roma, tais como evitar ao máximo caminhar por ruas asfaltadas e caminhos pré-determinados: criar seus próprios caminhos; adentrar terrenos de propriedade privada; jamais sair pelo mesmo caminho que se adentrou a uma propriedade; nunca andar em linha reta entre o ponto A e o ponto B. Estas regras fazem parte da metodologia para a apreensão dos espaços na escala 1:1 em um processo de aprendizado criativo e lúdico. Os "Territórios Atuais" referidos na expedição, são zonas intersticiais controversas:

> Aquelas áreas esquecidas que formam o negativo da cidade contemporânea, que contêm em si mesmas a dupla essência de refugo e de recurso. Lugares difíceis de serem compreendidos e, consequentemente, de serem projetados. Isso pelo fato de eles não possuírem uma localização no presente[...] Mas, sobretudo, representam hoje um grande recurso, a única floresta onde ainda é possível perder-se, um território híbrido entre cidade e campo, onde a natureza ainda tem a possibilidade de evoluir em formas não previstas, de produzir espaços tênues, em equilíbrio instável, cuja única forma de cuidado é o abandono (CARERI, 2017, p. 14)

O trabalho de Careri e do grupo Stalker nos anos 1990 é contemporâneo ao do arquiteto e filósofo Ignasi de Solà-Morales que estabelecia um panorama crítico sobre os espaços irresolutos na cidade pós-industrial, dando-lhes o nome de *terrain vague*. Concordando com Vattimo, Solà-Morales (1987) realiza uma inversão de pensamento ao tratar de maneira otimista uma questão tida como um problema urbano.

A expressão *terrain vague*, derivada do francês, é sua marca de ambiguidade. *Terrain* em francês refere-se a terreno, porção de terra. Já a palavra *vague* possui duplo sentido, sendo uma de suas faces derivada de *vacuus, vacum,* ou *vacant*, correspondendo a vazio, livre, desocupado, disponível; e a outra, deriva-se de *vagus* ou *vague*, correspondendo a *impreciso*, *borrado*, *incerto* e *indeterminado*. A primeira leitura do termo parece já apaziguada, configurando um espaço de liberdade e de possibilidades; já o segundo parece carregar um sentido negativo, porém Solà-Morales ressalta que a ausência de limites e propósitos estabelecidos é também terreno fértil para o novo e para a liberdade.

Estas áreas, seguindo o conceito de *terrain vague*, são áreas alheias às estruturas produtivas da cidade, se assemelhando à cidade opaca em suas apropriações - lentidão, tentativa, cegueira tátil -, porém sua temporalidade já é de uma ordem do abandono, enquanto que a cidade opaca poderia ter um exemplo dinâmico, como uma favela. Os *terrain vagues* são essencialmente abandonados, sem atividade, improdutivos, áreas cinzentas às quais não são efetivamente incorporadas à dinâmica urbana. São como o subconsciente da cidade, nutrem a memória de um tempo passado inexistente no presente, um estranhamento e uma espécie de perplexidade perante à ação do tempo e à marcha das transformações na cidade, entretanto apontam para o futuro, sua indefinição é essencialmente o porvir: uma alternativa, utopia, espaço de convergências e encontros.

A ação do tempo nos espaços abandonados torna explícito o conflito entre cultura e natureza, orgânico e artificial, gerando um produto híbrido e ambivalente. A metabolização de um espaço colonizado pela natureza e seus elementos, abre a possibilidade do nascimento de formas inesperadas. Em suas dobras, fendas e rasgos evidencia-se a efemeridade material da cultura e do conhecimento humano: é a materialização da ideia alternativa à eficácia e à ordem.

Seu estado de ambivalências lhe conforma em um espaço do “entre”, é natureza e cultura, é um objeto e uma ideia, é uma crítica e uma alternativa, é parte da cidade e não de sua estrutura. Estas possíveis definições sobre o conceito *terrain vague* estabelecem uma dialética pendular e infinita, a qual é alimentada pelo entrelaçamento destas possibilidades e pela reflexão e

ação sobre seu território (SOLÀ-MORALES, 2003). O *terrain vague* não é apenas um *terrain* em razão de sua condição indefinida e ambígua. Será um território de potenciais utopias enquanto este permanecer fora dos holofotes da cidade formal, enquanto permanecer *vacum*, vazio.

Na tangente do noção de *terrain vague*, a *terceira paisagem*, conceito cunhado pelo paisagista francês Gilles Clément, em seu *'Manifesto del tercer paisaje'* é um elogio ao abandono de forma que 'devido ao seu dispositivo heterogêneo, à sua inconstância e à sua desmesura temporal, a Terceira paisagem se apresenta como o território da invenção biológica' (CLÉMENT, 2004, p. 52), isto é, a fauna e a flora se apropriam de um vazio antrópico (com baixa ou sem intervenção humana) e de seus recursos - naturais e/ou artificiais - para se reproduzirem de forma orgânica.

Fica claro que o 'vazio urbano', como muitas vezes é colocado no urbanismo, visto a partir da perspectiva biológica suas fronteiras afrouxam-se, indo de um mero vazio a um santuário.

Olhar para o vazio

> O livro sobre nada
> É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez.
> Tudo que não invento é falso.
> Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.
> Tem mais presença em mim o que me falta.
> Melhor jeito que achei pra me conhecer foi fazendo o contrário.
> [...]
> Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.
> O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
> [...]
> O branco me corrompe.
> Não gosto de palavra acostumada.
> A minha diferença é sempre menos.
> Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
> Não preciso do fim para chegar.
> Do lugar onde estou já fui embora.
> (Manoel de Barros, Livro sobre nada, poema O livro sobre nada)

No filme de Andrei Tarkovsky, a trama se desenrola a partir do personagem Stalker, uma espécie de *homem lento* de um tempo distópico, um homem que trabalha no limite da marginalidade ao organizar expedições ilegais à Zona, área proibida. O motivo pelo qual leva outros personagens à Zona é a existência da Sala, um local onde dizem que ao adentrar-se, realizam-se os desejos mais internos de si, a realização do oculto. Não se trata de pedir a realização de um desejo, mas de entregar à Sala a responsabilidade de advogar pelo próprio subconsciente, o que pode ser muito perigoso, uma vez que parece ser impossível nos auto-conhecermos à tal medida de acessar este desejo com precisão.

Os demais personagens da trama, são o Professor e o Escritor, que carregam um caráter alegórico, sendo a Ciência (razão) e a Arte (emoção) respectivas a estes. Durante a expedição em direção à Sala, o Stalker adverte seus colegas dos perigos de se adentrar na Zona e seus locais específicos. Para se avançar no território, o guia Stalker realiza um ritual (alegorizando a fé, ou Religião): arremessa uma porca de ferro com um pano branco enrolado ao ponto que se quer chegar, e assim, um dos outros dois participantes se desloca cuidadosamente a tal ponto, para os demais o seguirem.

Apesar da aparente tranquilidade da paisagem desolada, a tensão é a marca da ambiência da narrativa, construindo-se através do silêncio, dos diálogos dos personagens e suas expressões sutis de perplexidade. O longo percurso na Zona, paisagem do desconhecido e do inesperado, até a Sala, expõe os trespassantes a diversas situações de tensão psicológica seja pelo embate de suas ideias, ou pelas incertezas que se colocam como desafio no trajeto.

O filósofo Slavoj Zizek (apud RADOVIC, 2014) se indaga sobre o verdadeiro sentido da Zona, e enumera diversas possíveis interpretações em seu artigo "The thing from inner space: On Tarkovsky", tais como um Gulag, um território de perigo bioquímico, um território proibido, etc.. Entretanto fica claro que a procura por um significado para a Zona é uma missão sem sentido, pois como o próprio diretor do filme, em postura *zen*, quando indagado responde "A Zona é uma zona, é a vida" (TARKOVSKY, 1998, p. 241).

Seria um engano classificar a Zona com alguma definição clara, pois sua condição de *terrain vague* repousa justamente sobre a indeterminação e incompletude conceitual, apresentando como virtude a sua natureza multifacetada de 'absorver e refletir qualquer número de diferentes conteúdos' (RADOVIC, 2014, p. 126). A sua essência é a transcendência do espaço além de sua manifestação física, mas também cultural e simbólica, tem caráter relacional, e a consequente dependência de uma temporalidade e uma subjetividade outra para ser.

Relacionada com esta perspectiva contemporânea sobre o vazio, plural e relacional, podemos dar luz à noção de *Ma*, parte da intuição e do modo de pensar japonês. O primeiro registro de seu vocábulo remonta ao século XII, e sua popularização entre os séculos XVI e XVIII. Tão natural e intuitiva é a ideia de *Ma*, que poucos textos foram escritos sobre o assunto, sendo inaugurados essencialmente através de uma demanda ocidental pelo interesse na cultura japonesa durante o período pós-guerra. Mesmo os próprios monges zen-budistas têm dificuldades de explicá-lo de maneira objetiva - o que já é uma contradição, pois não se explica o *Ma*, se sente - a fim de representá-lo na linguagem ocidental contemporânea.

Ma para alguns autores é a amálgama espaço-tempo, para outros é o silêncio, a não-ação e o espaço vazio, passagem, pausa, o tempo que separa duas ações ou fenômenos. '*Ma* é um espaço vazio no sentido da vacuidade, mas prenhe de energia Ki' (KEN'MOCHI apud OKANO, 2012, p. 1), sendo neste caso *Ki* uma espécie de energia originária e transformadora; 'Chama-se *Ma* a um estado de franja constituída quando dois elementos se associam. (...) Uma área criada quando o elemento A se encontra em oposição com o B' (MATSUOKA apud OKANO, 2012, p. 2).

A intenção aqui é introduzir ao leitor a noção de *Ma* e oferecer a partir desta um caminho cognitivo alternativo centrado prioritariamente na percepção e nos sentidos em detrimento do raciocínio lógico. O *Ma* como mediador para a compreensão de espaços de incompletude: os vazios e os intervalos.

Retomando a espacialidade *Ma*, ela se manifesta de diversas maneiras, tanto objetivas (espaço intervalar entre um pilar e outro, intervalo temporal, tempo de silêncio dentro da fala, ancoradouro de navio etc.) como subjetivas (tempo apropriado, *timing* para um certo fenômeno, o estado de um certo lugar ou ambiente, etc.), entretanto nos interessa as últimas inseridas em um campo fenomenológico, o campo da experiência da percepção.

A natureza intervalar de *Ma* é traduzida pela conjugação de dois ideogramas que lhe representam na escrita japonesa: 間, sendo *a portinhola* abraçando *o sol,* enxergamos o sol através do vazio das portinholas. Esta imagem é bastante didática aludindo ao espaço, a divisão, intermediação, relação e conexão que existe entre dois ou mais elementos: a noção de fronteira.

> Na matemática, a fronteira é definida como um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interno e externo, isto é, um lugar onde há coexistência dos dois. [...] Dessa forma, a espacialidade Ma pode ser entendida como fronteira, algo que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência tradução e diálogo.[...] O autor acrescenta ainda que essa fronteira não apresenta um aspecto linear, a não ser na sua representação sobre o mapa, por que a frente de batalha está em permanente movimento. No entanto, a fronteira instala uma relativa estabilidade, por um certo período e mantém por um tempo limitado a ilusão do definitivo. Essa dupla semântica estabelecida pela palavra fronteira, a da estabilidade e a da instabilidade, dialoga com o entendimento da espacialidade Ma no sentido de concebê-la não só como coexistência, mas também como algo sempre dinâmico. (OKANO, 2012, p.16)

O *Ma* estabelece uma relação indissociável entre a espacialidade e a temporalidade representada pela instabilidade e pelo movimento em fluxo, sendo que *Ma*, é sempre um estado localizado no presente, atrelado a ação e percepção humana portanto, efêmero.

Tornar-se o vazio

> Sou livre
> para o silêncio das formas
> e das cores.
> (Manoel de Barros, Tratado geral das grandezas do ínfimo, poema 23)

No budismo, segundo Nagarjuna em sua obra Mūlamadhyamakakārikā (“Versos fundamentais sobre o caminho do meio”), o vazio nada mais é que a ausência de uma natureza própria ou essência, o que não significa a não-existência, mas sim uma essência-dependência que toma forma a partir das relações entre fenômenos, condições e causas, é um campo livre para a as-

sociações e agenciamentos. As coisas todas são atravessadas pelo vazio, pois para Nagarjuna o vazio é a possibilidade, é a dependência de outra coisa que ainda não subsiste em si próprio (MACHADO, 2016, p. 68). Para avançar no espaço necessitamos do vazio.

Sobre essa relação epidérmica que temos com o vazio e com o ambiente que nos rodeia, podemos observar uma certa dissolução da noção de dualidade entre sujeito e objeto, muito presente então no pensamento moderno. No filme de Tarkovsky, o personagem principal Stalker pode ser visto como uma personificação do *terrain vague*. Ao aceitar sua condição marginal e vulnerável como forma de sobrevivência, ele escolhe a dissolução de sua identidade em meio ao vazio, tornando-o dependente à Zona, ao território. Aproximadamente aos 67 minutos, a voz do Stalker em off anuncia:

> Permita que sejam indefesos como crianças, por que sua debilidade é uma grandiosa coisa e a sua força é nula e sem efeito. Quando um homem vem ao mundo, ele é fraco e flexível, quando ele morre, é duro e resistente. Enquanto uma árvore está crescendo ela é suave e flexível, mas quando está seca e dura, ela morre. Força e resistência são companhias da morte. Flexibilidade e vulnerabilidade são as expressões do frescor do ser. Por isso, quem endurece nunca vence. (STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky. 1979, 161 min.)

Tomado por um impulso fenomenológico em relação ao mundo, Tarkovsky ambienta seu espectador e seus personagens neste contexto de vulnerabilidade amplificando a experiência sensível no espaço por meio de uma relação horizontal e não-dominadora em relação à este. A apresentação de cenas banais da natureza, de paisagens úmidas e de objetos carcomidos pelo tempo causa um estranhamento em relação ao cotidiano e à passagem do tempo, assim como o próprio ritmo do filme e seus lentos movimentos de câmera. Os objetos são apresentados em sua crueza, da forma que eles simplesmente o são, sem um sentido aparente, assim como são os *haiku* japoneses.

As fronteiras entre o mundo orgânico e inorgânico, animado e inanimado, sujeito e objeto são borradas e esmaecidas formando um ecossistema dinâmico e interdependente onde nossas verdades e certezas possivelmente são apenas originadas de um sentimento ou um pensamento. Após todo o trajeto atravessado pelos três personagens, quando se deparam diante da Sala, nenhum deles adentra à mesma.

O sujeito passa a ser atravessado pelo objeto, os personagens além de adentrarem nestes territórios, passam a se amalgamar à Zona, e à Sala, abalando a noção de ser que separa o mundo interior e o mundo exterior. Aqui inverte-se o vetor, uma vez que os limites físicos do espaço foram transcendidos possuindo estatuto imaterial e relacional, a Zona contamina os personagens (RADOVIC, 2014). É uma relação recíproca de afetação, um agenciamento entre homem e mundo.

Os personagens ao vivenciarem a Zona, transformaram-se na mesma, no vazio, no *terrain vague*, subjetividades desterradas e vacilantes, em movimento, assim como o Stalker já

o era. Arriscamos a seguinte interpretação: o único sentido aparentemente estável neste emaranhado, é que o destino ou o propósito não existem, mas sim os processos e os caminhos da construção de nossa subjetividade.

Tempo em movimento

> Desde a tartaruga nada não era veloz.
> Depois é que veio o forde 22
> E o asa-dura (máquina avoadora que imita os pássaros, e tem por alcunha avião).
> Não atinei até agora por que é preciso andar tão depressa.
> Até há quem tenha cisma com a lesma porque ela anda muito depressa.
> Eu tenho.
> A gente só chega ao fim quando o fim chega!
> Então pra que atropelar?
> (Manoel de Barros, Tratado geral das grandezas do ínfimo, A tartaruga)

O espaço-tempo *Ma* na cultura nipônica carrega outros diversos temas abstratos correlatos, alguns deles foram apresentados na exposição *Ma: Espace-Temps du Japon* do arquiteto Isozaki Arata datada de 1978, um dos marcos da difusão do modo de ser nipônico para o mundo ocidental, ainda entendido como exótico e misterioso. Não entraremos em questão às críticas e relações criadas do ocidente com *Ma* a partir da exposição de Arata, o que nos importa aqui, é o tema *michiyuki* - 'adição de *michi* (caminho) e *yuki* (ir) e significa o processo do trajeto, no qual o espaço é considerado como fluxo temporal', ainda 'modo de vivenciar o caminho, salienta uma compreensão do espaço como fluxo temporal, perceptível pela experiência' (OKANO, 2012, p. 54-55).

Lembrando ao labirinto, um conceito que podemos mencionar com este caráter de percurso e de sensorialidade, é o conceito de *Oku*, cunhado pelo arquiteto Fumihiko Maki (2002), que 'incorpora a ação de ir para o fundo e, simultaneamente, aventurar-se e perder-se no caminho labiríntico para chegar ao destino que normalmente se correlaciona com a penumbra e a escuridão.' (OKANO, 2012, p. 32), revelando também um gosto pelo oculto, em oposição à clareza e transparência ocidental contemporânea.

A forma de organizar o espaço no Japão - ainda que hoje a aproximação ao ocidente se faz clara - é bastante diferente da ocidental, centrada na perspectiva ordenadora. A sensorialidade do processo de apreensão do espaço é valorizado e frequentemente colocado em primeiro plano, como exemplo podemos citar o Santuário de Ise, onde o caminho até se chegar ao seu ponto de clímax simbólico - o destino do trajeto - é cuidadosamente planejado de forma a provocar os sentidos do passante e curiosamente, ao se deparar com o Santuário, só se pode avistá-lo de longe, não se adentra efetivamente no destino, como acontece também com a Sala, em Stalker.

São realizados diversos caminhos com elementos de ligação e passagens que marcam, ocultam e revelam objetos ou paisagens e enquadramentos (um jogo de revelar e ocultar, através do movimento), escolhe-se diferentes materiais de piso para que se tenha a experiência de di-

ferentes tempos de deslocamento, diferentes sons ao caminhar, diferentes cheiros a se sentir, entre outros artifícios (OKANO, 2012). Estas características de espacialidade são encontradas também na arquitetura tradicional japonesa, de acordo com Okano.

Aqui nota-se claramente um respeito em relação ao tempo e ao movimento, mediante a intenção de potencializar a experiência sensível e ativa no espaço. Ainda, a não sacralização do *lugar*, como materialidade única e totalizante, está evidente no exemplo do Santuário de Ise que é reconstruído de 20 em 20 anos em outro local. Após o término da construção do novo Santuário, o antigo é demolido.

Estas relações com o espaço claramente se colocam na via oposta do que podemos observar em nossas metrópoles da cultura globalizada. *Não-lugares* com regras rígidas comportamentais e de experiências sensoriais-perceptivas provocadas e conduzidas (a exemplo do uso de essências artificiais, propagandas ultra-luminosas, etc.), tais como shopping centers e aeroportos, são parte da cosmogonia contemporânea. A desmaterialização do corpo via virtualização ocorre em marcha acelerada, o culto da pressa, da otimização das tarefas é onipresente, não há espaço para o nada, para o silêncio, para a ineficiência espaço-temporal.

Solà-Morales (1996) estabelece um paralelo de uma demanda contemporânea nas cidades em relação à outra no início do século XIX, quando tornou-se uma demanda nas cidades a preservação de lugares que mimetizavam a natureza em detrimento da sobre-urbanização dos centros urbanos: a invenção dos parques e passeios. A demanda de que falamos hoje, é a necessidade da preservação de espaços de indefinição, liberdade e improdutividade, ligados à noção de memória e ao passado ausente.

O que se coloca em questão, é a necessidade da experiência de um tempo outro que não este da lógica produtivista. Quando nos colocamos na situação de imersão em uma caminhada em um *terrain vague*, ou espaço vazio, estamos experienciando uma espécie de suspensão temporal, é a transferência de um ambiente espaço-temporal - da cidade produtiva - à outro - do abandono -, o que naturalmente gera uma sensação de estranhamento a nós, homens contemporâneos, entretanto condiciona o acesso a um estado contemplativo e ativo através da lentidão e da baixa informatividade do espaço.

A contemplação dos estágios temporais é um dos pilares da compreensão ontológica do espaço-tempo nipônico. Na estética japonesa, os conceitos de *sabi* e *mono-no-aware* aludem à efemeridade da vida e seus fenômenos, às marcas do tempo nos materiais dada, por exemplo, pela acumulação da pátina, pela apropriação da natureza sobre os objetos (tal como os musgos nas pedras), pelas rachaduras e trincas adquiridas pelo uso de utensílios (OKANO, 2012). O *sabi* exalta a beleza do envelhecimento, um elogio à maturidade, um louvor à existência, uma vez que ao curso das inevitáveis transformações do tempo, tudo entra em extinção. As marcas do tempo tornam necessariamente as coisas únicas. Uma forma de busca da riqueza espiritual em detrimento da riqueza material, uma resistência a luxúria

Poder contemplar este tipo de beleza é uma arte observacional pouco convencional em nosso contexto contemporâneo, especialmente em um tempo em que as antigas arquiteturas passam por processos de restauração aos quais pretende-se camuflar estas marcas, quer-se todas as coisas jovens e novas, lisas e limpas, para consumo imediato. Em contrapartida à este desejo, Proust escreve 'o gozo imediato não está apto para o belo. A beleza de uma coisa aparece "só bem mais tarde", na luz de uma outra coisa, como reminiscência. Belo não é o brilho instantâneo do espetáculo, do estímulo imediato, mas o pós-luzir silencioso, a fosforescência do tempo...' (CHUL-HAN, 2017, p. 40)

Entretanto, na arte, a contemplação das ruínas e das marcas do tempo se mostram como rico arcabouço poético e imaginário, remontando ao Iluminismo: 'nós contemplamos os estragos do tempo, [...] naquele momento o silêncio e a solidão prevalecem em torno de nós, nós somos os únicos sobreviventes de uma nação inteira que já não existe. Esse é o primeiro princípio da poética das ruínas' escreve Diderot, em 1767, ainda ele,

> As ideias que as ruínas evocam em mim são grandes. Tudo vem para o nada, tudo perece, tudo passa, só o mundo continua, só o tempo permanece. Quantos anos tem este mundo! Eu caminho entre duas eternidades: Onde quer que eu lance o meu olhar, os objetos que me rodeiam anunciam morte, obrigando-me a resignar ao que me espera. (DIDEROT apud RODRIGUES, 2016, p. 18)

Marc Augé, em seu livro *'O Tempo em ruínas'*, fala sobre a experiência de contemplar a temporalidade das ruínas, as impressões do passado no presente, uma imersão em uma espécie de tempo puro, uma vez que contemplar os escombros de uma civilização é insuficiente para acessar a profundidade e a complexidade de um determinado tempo histórico. A emoção desta contemplação é estética, e reside na dicotomia entre a impetuosa e efêmera ação da cultura e da tecnologia na natureza, em relação aos longos processos de metabolização da natureza sobre a matéria trabalhada pelo homem, deslizando esta matéria a um estado atemporal, um objeto de arte, capaz de criar outros encantamentos em diferentes tempos. 'O tempo puro, é o tempo sem história' (AUGÉ, 2003, p. 47), escreve.

Adentrar a ruína

> O abandono do lugar me abraçou de com
> Força.
> E atingiu meu olhar para toda a vida.
> Tudo que conheci depois veio carregado
> De abandono.
> Não havia no lugar nenhum caminho de
> fugir.
> A gente se inventava de caminhos com
> as novas palavras.
> A gente era como um pedaço de formiga no chão.
> Por isso o nosso gosto era só de
> desver o mundo.
> (Manoel de Barros, O menino do mato, poema 28)

Habituado pelo ambiente metropolitano da cidade de São Paulo e dos subúrbios de Campinas, a surpresa, com algumas exceções, é um elemento que não integra o desenrolar dos dias do autor. Sempre a andar de um ponto A a outro B, indo entre diferentes compromissos em passo acelerado, ainda que entremeado por derivas despretensiosas na cidade, o hábito, como nos escreve Vilém Flusser é um 'cobertor macio. Arredonda os cantos e amortece o barulhos. É portanto anestésico (de aiesthai, perceber) por que nos impede de perceber informações, como ângulos e ruídos' (FLUSSER, 2011, p. 51).

Flusser parte de uma inversão, a de que o exílio fortalece o exilado. Para tanto, sustenta o argumento de que a expulsão forçada de seu lugar de origem, de suas raízes, tira o homem de sua zona habitual e confortável, forçando-o a estabelecer novas relações, novas linguagens a fim de comportar o novo conjunto de signos que fazem parte do ambiente de seu exílio. Desta forma, o exilado é criativo por sobrevivência, flexível, como nos coloca Tarkovsky.

Em um desejo de exilar-se voluntariamente, adentrar os espaços vazios da cidade e de si mesmo, o autor lança-se ao desafio de explorar ruínas de regiões ambíguas, um entre-espaço rural-urbano, de sua terra natal, Campinas. Buscar na memória lugares abandonados e arruinados presentes em seus habituais itinerários, e invadi-los, como o faz Careri. Abrir-se ao inesperado. Perder tempo para ganhar espaço, como nos ensinam os *flâneurs* parisienses.

Seduzido pela ruína, não houve uma aproximação analítico-descritiva nem um estudo preliminar sobre o local a ser explorado, a sede de um rancho abandonado (informação dada por uma placa coberta de mato alto). Sua condição de desconhecido fertiliza o imaginário e amplia as virtudes de seu vazio, enriquecendo a experiência sensível. Os trajetos da racionalidade instrumental podem na verdade obscurecer a realidade: 'às vezes quanto mais você sabe, menos você vê. O que você encontra é o seu conhecimento e não a coisa em si' , como nos coloca o poeta Andrew Greig (apud INGOLD, 2015, p. 22).

Imerso no labirinto, onde todo e qualquer itinerário é possível, experimentar a temporalida-

de da paisagem através da visitação durante meses de uma *terceira paisagem* por longas horas em meio à seu silêncio antrópico provocam o uso de uma atenção contemplativa a fim de identificar e sedimentar os estímulos proporcionados pela fauna, flora e pela ruína entregue aos elementos naturais.

Assim como para o grupo Stalker e para o próprio Stalker de Tarkovsky, alguns processos ritualísticos foram adotados para dar corpo à tal experiência. As idas à campo dependem de dois fatores, luz e umidade. Parte-se à campo em períodos crepusculares, quando ainda há a penumbra e raios solares baixos, ou em clima chuvoso. Não retira-se nem move nenhum dos objetos que habitam este espaço. Entra-se furtivamente no território da ruína, a fim de não ser visto e não ver ninguém, opta-se pela solidão e pelo silêncio, pela suspensão de referenciais.

As diferentes visitas ao longo dos meses revelam a temporalidade da paisagem, aparentemente inerte, porém em lenta transformação. Árvores caíram, flores desabrocharam e murcharam, carrapatos infestam a mata no final do inverno e depois se recolhem, aranhas ocuparam por completo o caminho de uma das entradas, causando a busca de outras, cavalos saíram de cena, o mato exubera-se no verão tornando os caminhos mais difíceis.

A partir dos rituais, facilita-se a integração do homem na paisagem, 'o usuário não institucional da *terceira paisagem* adquire um estatuto compartilhado por todos os seres que formam este território. Se converte em parte integrante do sistema evolutivo' (CLÉMENT, 2004, p. 55). Em meio à temporalidade da paisagem e a aparente falta de propósito funcional de estar ali presente, ao contemplar a própria existência dos objetos abandonados, contempla-se o próprio ser e sua evanescência, como nos ensina o *sabi* japonês.

O ciscos que se acumulam nas rugosidades e dobras das paredes se oferecem como adubo a plantas que pousam nestes pequeninos remansos; fios de águas em fluxo através dos capilares das fendas entre tijolos e lajes regam e nutrem as diversas camadas de líquens e musgos aglutinados nas paredes e pisos descascadas dos edifícios; águas aprisionadas em poças dão vida a microecossistemas.

Água e pedra, cultura e natureza, alquimia de uma poética sobreposição temporal. Água é tempo e movimento, como nos ilustra Olafur Eliasson em sua obra. A pedra fixa e agora a-histórica, de acordo com Augé.

Caminhos estéticos

> Ando muito completo de vazios.
> Meu órgão de morrer me predomina.
> Estou sem eternidades.
> Não posso mais saber quando amanheço ontem.
> Está rengo de mim o amanhecer.
> Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
> Atrás do ocaso fervem os insetos.
> Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino.
> Essas coisas me mudam para cisco.
> A minha independência tem algemas.
>
> As sujidades deram cor em mim.
> Estou deitado em compostura de águas.
> Na posição de múmia me acomodo.
> Não uso morrimentos de teatro.
> Minha luta não é por frontispícios.
> O desenho do céu me indetermina.
> O viço de um jacinto me engalana.
> O fim do dia aumenta meu desolo.
> Às vezes passo por desfolhamentos.
> Vou desmorrer de pedra como um frade.
> (Manoel de Barros, O livro das ignorãças, poemas 2.5 e 2.6)

Entender o vazio como espaço de liberdades semânticas e metafóricas, para traduzi-lo para a linguagem audiovisual através de uma representação do abandono, a ruína. Não se trata da tentativa de traduzir a experiência do autor com a finalidade de alcançar subjetividades outras, do receptor, a partir da experiência própria, mas de conceber um espaço virtual de suspensão, uma narrativa fragmentada e incompleta.

As noções do sistema de pensamento nipônico e da estética zen-budista são guias desta experimentação. A impermanência da matéria e da existência humana, o fluxo dinâmico das transformações, a apreciação sensível do tempo e a polissemia como negação do pensamento dual, rígido e objetivo dominante no ocidente são fontes poéticas do trabalho.

Assim como nos coloca Bachelard, 'pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens' (BACHELARD, 1990, p.1). A utilização de imagens com baixo nível de informação é essencial para enriquecer o imaginário do espectador, não o conduzindo a um determinado caminho cognitivo, procura-se que este seja o mais ativo e atento possível, como se estivesse imerso no labirinto, livre para realizar as associações semânticas que lhe afetarem. Trabalha-se então com a estética do oculto, onde o ato de revelar e esconder acontecem em uma sucessão de eventos.

Planos fechados em lento movimento através do uso de lentes teleobjetivas a média e curta distância revelam as relações ambientadas no local em suas minúcias. A lentidão contida

no movimento propicia tempo de reflexão ao espectador e o desconhecimento do contexto geral deste local obscurece interpretações enviesadas, ou mesmo a associação entre elementos presentes.

Cenas escuras (subexpostas) ou muito claras (superexpostas) e saturadas, ou mesmo a passagem entre estes extremos, tornam difícil a distinção dos contornos deformando a imagem, a forma dos objetos representados torna-se ambígua, e revela-se na fronteira entre o claro e o escuro, a penumbra. O mesmo procedimento é realizado através de desfoques, entretanto, neste caso, o movimento de aproximação da câmera ao objeto passa a revelá-lo em foco.

A água é um elemento presente na paisagem representada. Sua propriedade reflexiva inverte a orientação da imagem e a superfície das águas paradas quando agitadas por uma outra gota, ou vento, também deformam a imagem refletida. Para além de suas propriedades visuais, a água tem sentido metafórico e faz referência ao tempo e aos fluxos, por meio de goteiras e capilares de água vertidos nas paredes, que alimentam pequenos ecossistemas.

A sobreposição de imagens e os deslocamentos de foco em perspectiva se faz de maneira sutil e deixa vestígios do movimento, marcando a sobreposição de diferentes realidades e o retorno do tempo em diferentes estágios, sua circularidade ou, movimento em espiral.

Contudo, é importante ressaltar a predominância da cultura visual em detrimento dos outros sentidos na cultura contemporânea. Assim, na perspectiva do autor a utilização dos sons captados *in loco* sincronizados com a imagem empobreceria o resultado final. A busca de um estado contemplativo é evidente no trabalho, entretanto aproveitar-se da vulnerabilidade da escuta potencializaria a experiência imersiva.

Adicionar silêncio ao som do ambiente para amplificar a sensação de suspensão temporal e para sobrepor a paisagem sonora emitida pelas caixas de som - em sua exibição - com os sons encontrados na sala de projeção, estimular a percepção do receptor de seu próprio corpo, dos sons do presente: respiração, movimentos dos corpos nas cadeiras, movimentos dos pés no chão.

O som direto captado é alterado e sintetizado de forma sutil com a finalidade de sugerir uma ficção, um sonho. Estamos presentes, mas esta não é a realidade. A introdução de elementos acusmáticos referentes à outros ambientes também reforça esta sugestão, porém também cria objetos sonoros ocultos a serem apropriados semanticamente.

Epílogo

> ... A expressão reta não sonha.
> Não use o traço acostumado.
> A força de um artista vem das suas derrotas.
> Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
> Arte não tem pensa:
> O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
> É preciso transver o mundo.
> Isto seja:
> Deus deu a forma. Os artistas desformam.
> É preciso desformar o mundo:
> Tirar da natureza as naturalidades [...]
> (Manoel de Barros, Livro sobre nada, As lições de R. Q.)

Apresentar a trajetória prática e conceitual de um trabalho - ainda em execução - que se pretende debruçar sobre a estética do oculto e utilizar-se desta como *leitmotiv*, aparenta ser uma grande contradição, entretanto esta exposição é necessária para o trabalho continuar a adquirir maturidade e coesão. Estou certo de que as eventuais falhas ou incongruências no processo serão escusadas em favor do debate das questões levantadas e do aprendizado.

O caminho da criação artística é um caminho tortuoso e de autoconhecimento, trajeto que se busca o encontro com si mesmo: jornada de depuração espiritual frente às nossas angústias e incompletudes perante ao mundo que nos cerca, ou abraça. Nenhum esforço deve ser julgado vão quando se persegue o conhecimento e a aproximação com sua existência, afinal este processo é único para cada subjetividade, atávico, assim como as marcas da temporalidade na matéria.

Tenho a esperança de que o compartilhamento deste processo possa por ventura beneficiar a demais pessoas e encorajar estas a *andarem a zonzo*, como nos coloca Careri (2016), isto é, permitir-se a falta de objetividade em uma caminhada, mas defendo a extrapolação destes limites para demais atividades. Tenho ainda mais esperança que este trabalho possa ter valor à outras subjetividades em razão da formação que compartilho com muitos outros alunos, que convivi, e tive com contato com angústias da mesma natureza.

A alegria e a dor de viver em um mundo fragmentado, onde concorrem múltiplas temporalidades e espacialidades que se atravessam e se contaminam formando um mundo híbrido virtual e real, onde é percebido tanto pelo corpo quanto por dispositivos de comunicação em rede. A perplexidade e o desconcerto perante essa fluída rede de relações e velocidades cambiantes é um terreno comum.

Curiosamente, como vimos, apoiado na filosofia nipônica de origem zen-budista, elaborada ao longo de séculos, muito distante da noção de qualquer contexto que se assemelhe ao contem-

porâneo, já se dispunha de uma sabedoria sensível capaz de operar em um campo cognitivo - flexível e intuitivo - que me parece apropriado ao nosso tempo, ao contrário do sistema de pensamento clássico - duro e racional -, hoje em crise, porém ainda muito presente.

Finalmente, convido o leitor à caminhada no labirinto que se esconde por debaixo das imagens, aquele labirinto que parte de dentro de nós a partir de nossas experiências e concepções existenciais. Convoco a se abrir a todos os sentidos neste jogo heurístico de ver através do vazio e do movimento, sentir os ângulos e ruídos que nos atravessam, de enxergar o que não está ali para ser apanhado no primeiro relance, deixar-se levar em um fluxo de ressignificâncias. É preciso transver o mundo.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. El tiempo en ruinas. Barcelona: Gedisa, 1a edición, 2003.

_____. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus Editora, 1994.

BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2ª ed. 1990.

CARERI, Francesco. Caminhar e parar. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. Walkscapes: caminhar como prática estética. São Paulo, Gustavo Gili, 2016.

CHUL-HAN, Byung. Sociedade da transparência. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

CLÉMENT, Gilles. Manifesto del Tercer paisaje. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

FLUSSER, Vilém. Exílio e criatividade. In: PISEA-GRAMA, Belo Horizonte, número 04, página 50 - 52, 2011
INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015.

JACQUES, Paola B. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. Estética da ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 3a edição, 2007.

MACHADO, Lucas N. Verdade e vazio em Nagarjuna. In: Kriterion, Belo Horizonte, n. 133, p. 65-84, abr./2016.

OKANO, Michiko. MA: entre-espaço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2012.

RADOVIC, Stanka. On the threshold: Terrain vague as living space in Andrei Tarkovsky's Stalker. In: BARRON, P.; MARIANI, M. Terrain Vague: interstice at the edge of pale. Nova Iorque: Routledge, 2014.

RODRIGUES, Luis Carlos P. A construção da paisagem através da ruína: olhar o Alqueva. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura - Universidade de Évora, Évora, 2016.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Arquitectura Débil. In: Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, Barcelona, p. 72-85, 1987.

_____. Presentes y futuros. La arquitectura en las ciudades. Barcelona: UIA, 1996.

_____. Territorios. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

TANIZAKI, Jun'Ichiro. Em louvor da sombra. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TARKOVSKY, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Referências filmográficas

STALKER, Andrei. Direção: Andrei Tarkovsky. Moscou: Mosfilm, 1979. 1 DVD (161min.) son., color.

Philosophie politique de la participation à l'urbanisme

Tanaïs Rolland, Université Lyon 3 Jean Moulin, France
tanais.rolland@univ-lyon3.fr

Mots clefs:
Urbanisme; philosophie politique; démocratie; participation; droit à la ville.

ABSTRACT

Le droit à la ville d'Henri Lefebvre s'appuie sur des constats d'aliénation par le capitalisme d'un 'droit à l'œuvre' dont devrait disposer chaque citadin, c'est-à-dire d'un droit à intervenir directement sur les objets de son environnement urbain, parallèlement au droit à jouir de tout ce que devrait pouvoir offrir une ville. Aujourd'hui le droit à la ville est l'étendard de revendications locales contre la dépossession, souvent des classes populaires, d'un quartier, par des opérations urbaines non concertées ; mais on le trouve également formulé institutionnellement en faveur d'un urbanisme qui se présente volontiers comme alternatif. Leur dénominateur commun reste l'idée que participer à la conception, voire à la fabrication des formes urbaines est un acte émancipateur, contrairement au fait de subir les changements de son environnement décidés par d'autres. Que peut nous dire alors une certaine philosophie de l'émancipation, fréquemment liée à la recherche d'une démocratie radicale, et dont Lefebvre lui-même se réclamait, sur la question de la participation à l'urbanisme ? Jusqu'où celle-ci doit-elle aller ? Jusqu'à la réappropriation intégrale de la matière-même de l'espace, par le 'faire soi-même' ? Et comment cette réappropriation, physique, sensible, est-elle encore liée à la question de la démocratie,

pourtant mère de la notion de participation ? Cette recherche est menée avec une agence d'architecture et d'urbanisme lyonnaise qui s'interroge sur la signification de cette participation à l'urbanisme et sur les compétences, imaginaires et représentations qui lui sont liées. A travers une exploration de ce milieu et de sa confrontation avec des enjeux participatifs radicaux, nous cherchons sur quels fondements établir une véritable philosophie politique de la participation à la fabrication des formes urbaines.

Imaginaires et utopies autour du droit à l'œuvre urbaine

La philosophie et la pensée de la ville ont un parcours commun dont l'une des origines est la philosophie politique de la Grèce antique. La Cité est en effet à la fois la collectivité politique humaine mais également la possibilité matérielle de se rencontrer dans des espaces publics. Les formes de la ville ont ensuite été mobilisées pour illustrer des propos philosophiques sur l'ordre social ou pour projeter un état de la société dans lequel l'équité, la justice, l'épanouissement moral sont à la fois conditionnés, permis, et créateurs de l'espace de vie. Il s'agit des utopies, qui se caractérisent donc jusqu'à un certain point par leur caractère fixe, immuable, garantissant une société juste qui puisse se régénérer comme telle grâce au moule de leur environnement spatial.

L'utopie telle qu'on l'entend de manière classique s'appuie donc sur la foi en la possibilité d'une distribution des places, à la fois symbolique et spatiale, qui n'aurait pas besoin d'être remise en question. Or l'émancipation, notamment d'après Rancière, est justement la possibilité de suspendre l'attribution des places pour entrevoir les possibilités d'égalité (RANCIÈRE, 1995). Cette vision de l'émancipation en est une parmi d'autres ; elle permet toutefois de mettre au jour une certaine idée de ce que devrait être la ville, loin des projections massives, au profit d'un jeu toujours renouvelé de subversion des places et de l'ordre social. Remettre en question un ordre spatial au profit d'expérimentations sociales, ce serait donc se libérer de formes figées, pour que le sensible commun soit celui de l'autonomie. C'est là une idée que l'on retrouve dans les mouvements militants autour de l'appropriation spatiale, qu'il s'agisse des villes ou d'autres types de territoires, souvent dans une rhétorique qui se structure en *opposition* à ce qui est présenté comme une prédation : c'est par exemple ce qui est utilisé pour revendiquer des communs à gérer collectivement, contre l'enclosure, symbolique ou réelle, qui a été imposée à une ressource ou à un bien (DARDOT; LAVAL, 2014).

Occupations, subversions des espaces ou des bâtiments, auto-constructions, appropriation des savoir-faire autour du bâti jalonnent l'esthétique d'un espace urbain auquel tout le monde pourrait participer tout le temps. Car plus que construire autrement, c'est mettre au monde de nouvelles formes de vie qui, comme le formule Hallaeur dans sa thèse sur l'urbanisme et l'architecture vernaculaire (HALLAUER, 2017) :

> tentent de raviver des figures – l'artisan, l'ouvrier, l'amateur – d'instaurer des valeurs – l'authentique, le typique, le local. Elles recouvrent, sous ce même terme, des champs référentiels très ouverts. Elles racontent le Do It Yourself et le monde du libre. Elles parlent

> d'informel, de spontané, de brut, d'incrémental, de participatif, d'autoconstruction. Elles explorent les 'communs', la 'biorégion', la 'mésologie' ou 'l'écoumène'. Elles admirent les hésitations enfantines, l'expressionnisme, la décroissance.

Aussi la fondation d'un urbanisme démocratique peut-elle difficilement se contenter d'une dimension délibérative, autour de l'idée d'agora et de ce que voudrait dire décider ensemble. Au débat s'ajoutent la pratique, l'activité commune. C'est là l'une des caractéristiques de la pensée de la démocratie en termes de *capabilités* (SEN, 1985; NUSSBAUM, 2011), définie non seulement par la possibilité de chacun de participer à la vie politique, mais assortie d'un panel d'autres capacités d'agir. Faire ensemble est tout aussi politique que décider ensemble. C'est l'autonomie de chacun qui définirait mieux le degré de démocratie, et non la vitalité des discussions que cette dernière permettrait et qui ne la prémunirait pas des groupes de pression ou des décisions ayant pour conséquence le fait de limiter cette autonomie (NUSSBAUM, 2011).

Tout cela semble déjà contenu dans le droit à la ville tel qu'il a été formulé par Lefebvre en 1968. En effet on y trouve la dimension politique, à travers l'expression d'un droit qui serait a priori nié par la société actuelle, et qui est un droit profondément démocratique. Cette dimension politique est souvent montrée comme incomplète, imprécise, comme l'atteste le foisonnement de son héritage (COSTES, 2010) ; toutefois il reste que le droit à la ville pose le problème urbain en termes de rapports de domination et d'imposition de l'ordre social par le traitement de l'espace. La mobilisation-même de l'idée de *droit* renvoie à l'ouverture d'un espace de liberté, et donc, de capabilité au sens de Sen et Nussbaum. Mais à cette dimension s'ajoute l'imaginaire d'une ville réappropriée, organique, contre la ville-produit qui, dans la perspective marxiste de Levebvre, ne s'évalue qu'en termes de valeur marchande et se traduit par des environnements pauvres en expériences humaines.

Nous avons choisi pour notre part de nous concentrer sur une partie du droit à la ville qui est le droit à l'œuvre. Celui-ci nous semble en effet mieux spécifier la question de la participation à l'urbanisme. Sa formulation apparaît dès 1968 dans *Le droit à la ville* sous ces termes : *'Le droit à l'œuvre (à l'activité participante) et le droit à l'appropriation (bien distinct du droit à la propriété) impliquent le droit à la vie urbaine.'* Nous cherchons quelles sont les résonances d'un hypothétique droit à l'œuvre urbaine non seulement dans d'autres textes de philosophie politique, mais également dans les milieux professionnels et militants aujourd'hui. Mon terrain d'observation principal est une agence d'architecture et d'urbanisme lyonnaise au sein de laquelle j'occupe le poste d'assistante pour la concertation des projets urbains tout en faisant ma thèse de philosophie. Ce partenariat me permet de m'appuyer sur les imaginaires et les représentations autour de ce que serait un droit à l'œuvre, qu'ils s'agissent de rhétoriques communicantes, de propos politiques ou de formulations d'enjeux de la part de divers acteurs. La résonance dans ce milieu des revendications de formes de vie radicalement différentes au sein desquelles la participation directe à l'environnement urbain serait l'étalon d'un degré d'autonomie souhaité permet de comprendre les imaginaires, représentations, fantasmes autour de ce que veut dire construire la ville au XXIè siècle alors que s'amorcent des tournants décisifs pour nos manières d'appréhender l'espace et l'habiter. Quelles utopies autour du droit à l'œuvre comme participation émancipatoire aux formes urbaines ? De quoi ces utopies sont-elles critiques ? Quel(s) dialogue(s) de ces utopies avec les pratiques actuelles ?

Il est à noter que le droit à la ville a connu des mises en pratique en même temps que des interprétations théoriques très différentes selon les parties du monde où il a été approprié. Des mentions à des mouvements extra-français qui revendiquent un droit démocratique à participer à l'urbanisme sont inévitables pour une telle démarche. C'est toutefois à partir du contexte français, vu de plus à travers une agence d'urbanisme spécifique, que cette étude se déploie.

Faire soi-même : généalogie d'une idée émancipatrice

Urbanisme et positivisme

L'urbanisme est né du discours sur le progrès humain. Planifier les villes, leurs formes, les faire obéir à des schémas rationnels était donc aussi lié à une certaine idée de l'émancipation humaine. Cette émancipation est alors plutôt garantie par l'administration de l'intérêt général, seule en mesure de prodiguer les biens nécessaires à la vie urbaine, comme l'hygiène, la sécurité, l'éclairage public, la beauté architecturale et l'harmonie des vues, etc (CHOAY, 1965; BACQUÉ; GAUTHIER, 2011). La pensée urbaine du XIXè siècle, que Choay appelle 'pré-urbanisme' est notamment une réaction au développement de la ville industrielle sous la pression des exodes ruraux. Une architecture mieux ordonnée était alors considérée comme un remède non seulement à l'insalubrité mais aussi parfois à l'immoralité qui trouvait dans le chaos urbain un terreau fertile. Le fonctionnalisme du XXè siècle perpétuera cette idée d'une rationalisation des espaces humains.

La pensée urbaine a donc eu pour origine la vocation de libérer les citadins du besoin de faire soi-même, lié davantage à un état de nature que perpétuait l'imaginaire de la vie rurale. L'urbanisme tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, bien qu'il ait connu de multiples autres influences qui ont pu nuancer son inscription sur la ligne tracée du progrès, est majoritairement issu de cet héritage positiviste. Participer plus radicalement à l'urbanisme, ce serait donc dans un premier temps intervenir dans la sphère d'une profession jusque-là accessible par une reconnaissance académique et juridique précise. Cela implique, à un moment ou à un autre, la remise en question de la stricte séparation des experts du reste de la société et surtout de leur pouvoir de décision.

La Cité platonicienne : le partage des tâches et des savoirs

Si l'on se tourne vers la philosophie platonicienne pour mieux comprendre comment s'articule l'idée d'émancipation et celle du partage de tâches au sein de la cité, on constate le prémisse suivant : la justice est la répartition des biens et des avantages dans la société dans le contexte d'un ordre de la cité et des différentes fonctions qui la composent (PLATON ; LEROUX, 2002). Cette distribution des fonctions tient en un temps virtuel où chacun met en commun ses capacités pour que la loi de la communauté puisse être celle qui se réalise, qui existe en chaque individu de manière naturelle. C'est ce que Rancière appelle l'archi-po-

litique (RANCIÈRE, 1995), c'est-à-dire le maintien d'un ordre communautaire par la coïncidence entre la réalisation de la communauté et celle de chacun dans ce qu'il sait accomplir. A partir de là se déduit une distribution des capacités : les individus sont autorisés à faire ce qu'ils peuvent faire. Le fabricant de lits est bon pour faire des lits, ce sera sa fonction dans la cité ; le magistrat est bon pour rendre la justice, il donnera la justice. Le premier ne pourra pas faire ce que fait le second, et inversement.

Cet ordre social fondé sur la fonction de ses parties, où le temps de chacun est dédié à une tâche qui sera complémentaire de celle des autres, justifie la séparation des savoirs et des savoir-faire, et finalement la division du travail. Externaliser la production d'objets utiles au quotidien est alors un acte libérateur : nul besoin de s'occuper de ses moyens de subsistance, ceux-ci seront disponibles dans le cadre des échanges marchands sur l'agora, physique ou métaphorique. C'est le gage d'une liberté individuelle et collective. Ainsi la maison, les bâtiments d'une ville, l'organisation et la fabrication de ses rues, de ses espaces bâtis, entrent de cette logique. Si le cordonnier était livré à lui-même non seulement pour construire un toit pour sa famille mais encore pour participer à l'entretien des espaces communs, qui dans la cité pourra faire de bonnes chaussures en nombre suffisant pour les pieds de tous les citoyens ? Et si chacun devait quand même le faire, comment alors garantir que les constructions participent au bien de tous et non pas aux intérêts particuliers de ceux qui les auront pensé et érigé ? La séparation des métiers liés à la conception et à la construction participe du processus de la modernité et de ses justifications, celles-là même qui, pour Lefebvre conduisent à une rationalisation, une géométrisation de l'espace et de la nature (LEFEBVRE, 1968, 1974). Aussi le métier d'urbaniste, en tant qu'expertise de l'espace habité collectivement, intervient à la fois comme corps spécialisé mais également comme incarnation d'une neutralité dans l'administration du bien commun. Doublement libérateur, donc : son expertise est au service du cours paisible des activités individuelles des citoyens en les déchargeant de cette tâche et permet de bâtir les villes les plus saines et les plus rationnelles possibles.

Critique du règne de l'expertise et réappropriation de la construction

Mais il faut aussi voir chez Platon comme dans le reste de la pensée grecque telle que l'interprète notamment Castoriadis (CASTORIADIS, 1983) que les experts ne peuvent pas être leurs propres juges, mais que c'est l'efficacité d'une technique et la pertinence de son usage qui déterminera si l'expert qui l'a mis au point a été bon ou pas. Or dans le cas qui nous occupe, les critiques des planifications urbaines sont nombreuses, notamment concernant les villes nouvelles et les quartiers d'habitation qui ont poussé en périphérie des villes, ou plus récemment dans le cadre d'une marchandisation des espaces des métropoles et des inégalités territoriales héritées et entretenues. La distance entre l'expertise urbaine et la vie urbaine semble parfois si importante et les contraintes géographiques vécues si profondes qu'il est difficile de maintenir une vision binaire entre émancipation et aliénation appliquée à la gestion d'un bien commun telle que la ville.

La lecture marxiste de l'urbanisme de Lefebvre a également démontré la faillite de l'idée que l'émancipation des citadins-citoyens est permise par cette séparation du corps des experts de la ville : l'ordre urbain est instrumentalisé, c'est une matrice pour les rapports de force et d'échanges entre les classes sociales (LEFEBVRE, 1968; 1974). L'urbanisme sert la bourgeoisie et les dominants, et devient un appareil de contrôle. Un urbanisme libérateur refuserait alors la centralisation et serait aux mains des prolétaires, comme n'importe quelle autre décision politique : c'est là la thèse principale des premiers écrits de Lefebvre, au cœur du droit à la ville.

Cette critique du traitement techniciste et positiviste de l'espace urbain connaîtra également des traductions dans la revendication d'un rapport plus humain, ludique, poétique à l'espace. La pensée urbaine des situationnistes se situe ainsi au carrefour de la critique politique de l'urbanisme dans les années soixante et la revendication d'une manière d'habiter plus créative, ce qui pour Choay fonde de nouvelles utopies :

> Pourtant, la nouvelle emprise de la technique tant sur le milieu naturel que sur le milieu humain a été, dans la mouvance du 1968, le thème d'une littérature qui revendiquait haut et fort sa filiation avec l'utopie : il s'agit des textes offrant une dimension sociale militante et dans lesquels le cadre bâti représente un enjeu essentiel. Ils émanaient en particulier de l'Internationale Situationniste (à préoccupations sociales plus accusées) et du groupe anglais Archigram et de ses sympathisants (à préoccupations spatiales plus marquées). (CHOAY, 2005)

On retrouve les préoccupations de Lefebvre, très tôt du côté des rythmes de la vie urbaine, témoins de l'aliénation ou au contraire de l'émancipation grâce à une approche poétique de l'espace (LEFEBVRE, 1974). La possibilité d'un 'droit à l'œuvre' notamment est assez proche de cette idée de subversion, réappropriation, créativité libérée des habitants et citadins.

La crise écologique interroge également en profondeur notre rapport à l'expertise et au déploiement de techniques toujours plus complexes que le commun des mortels ne peut appréhender dans leur complexité. Une forme de dépossession générale de nos moyens d'habiter, de vivre, d'interagir, de se nourrir mène des philosophes comme Illich à plaider pour une réappropriation de nos moyens de subsistances contre des 'professions mutilantes' dont l'architecte fait partie (ILLICH, 1977). C'est alors, à l'inverse des grands principes de la modernité, l'autochtonéité qui se fait libératrice, les liens à la terre et aux origines qui émancipent grâce à la possession de ses propres moyens d'habiter, de quelque chose de plus que le règne de la raison et du positivisime aplani, homogénéise (HALLAUER, 2017). On trouve la réalisation de cet idéal d'autonomie et d'un imaginaire de l'habiter au sein des luttes écologiques territoriales. Ainsi l'évacuation de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes en avril 2018 a été l'occasion pour des architectes, urbanistes, universitaires, militants de réaffirmer le lien entre démarche politique, militantisme écologique, et formes de vie alternatives :

> Hors-norme, multiples, divers, poétiques, adaptés, bidouillés, légers, sobres, précaires, faits de matériaux locaux ou de réemploi, en terre, en bois, en paille ou en récup, ces constructions répondent à leur échelle aux enjeux écologiques et énergétiques, à rebours

> du monde que l'industrie du béton et de l'acier est en train de construire partout sur la planète. Elles sont aussi le résultat d'une inventivité architecturale, manuelle, bricoleuse et créative, favorisée par la stimulation collective de la ZAD, poussant les gens, habitués ou débutants, à se réapproprier l'acte de construire. La multiplicité des formes construites montre des possibilités d'habiter et de bâtir hors des logiques foncières et immobilières basées essentiellement sur la spéculation qui laissent peu de latitude aux habitants et aux architectes pour proposer des solutions alternatives. ("Comme à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, défendons d'autres manières d'habiter", 2018)

La défense de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes tient sa raison d'être dans la contestation des logiques d'aménagement du territoire ; la pensée critique de l'urbanisme des situationnistes ainsi que le droit à la ville de Lefebvre, par le contenu politique, ont dessiné le contexte subversif de mai 68 en France. Aujourd'hui cette formule de Lefebvre est bien plus volontiers citée dans toutes sortes de circonstances, et plus seulement les plus politiques. Comme le souligne David Harvey :

> Plus que cela, le droit à la ville est en réalité un signifiant vide. Tout dépend de qui va le remplir de sens. Les financiers et les promoteurs peuvent le réclamer et ont tous le droit de la faire. Mais dans ce cas les sans-papiers et les SDF aussi. (HARVEY, 2011)

Il est bien entendu possible d'y voir plusieurs choses : la capacité de l'institutionnel à se réapproprier ses critiques à son avantage, l'incomplétude politique de la thèse de Lefebvre, mais également la véritable influence des revendications de participation du public aux décisions mais aussi plus directement aux conceptions d'urbanisme. Un examen plus approfondi de la réception de l'idée d'un *faire soi-même* dans l'espace urbain par les milieux institutionnels et professionnels nous montrerait dans quelle mesure cette transformation a lieu depuis quelques décennies, mais également avec quels autres imaginaires autour de la fabrication des formes urbaines faut-il voir des conflits.

Bricolages urbains et dispositifs participatifs

L'imaginaire dessiné par les milieux alternatifs et militants, qui est donc le plus souvent lié à une critique de l'aménagement techniciste et qui fait la part belle à l'appropriation individuelle et collective de l'espace, tend à se faire capter par la norme et l'institutionnel. Cette infusion dans l'institutionnel des codes des pratiques marginales et contestataires n'a rien de neuf ou de circonscrit à l'urbain (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999). Aussi comment ces utopies de la ville créative, mouvante, qui obéit aux désirs et besoins immédiats apparaît-elle dans les milieux professionnels qui ont officiellement la charge de la construction des formes urbaines ?

Le vocabulaire autour de la participation des habitants aux projets urbains est souvent marqué par l'utilisation du préfixe co- : co-construction, co-dessin, co-conception, co-décision. Ce préfixe implique un *faire avec* que le signifiant qui en est dépouillé ne désigne donc pas : la conception de la ville, si on ne le précise pas, reste à la charge des experts et

des politiques. L'aspect collaboratif d'un projet n'implique d'ailleurs pas forcément les habitants mais peut être utilisé pour parler d'un tour de table des autres acteurs concernés : bailleurs, collectivités, parfois associations et acteurs locaux, sociétés de transports… dans une logique qui reste celle de la démocratie représentative et de la mobilisation des experts qu'elle implique. Concerter un projet, c'est donc être encore assez loin d'un monde de l'auto-construction et d'un droit à l'œuvre au pied de la lettre : c'est ce que mettait déjà au jour Arnstein avec son échelle de la participation (ARNSTEIN, 1969) à laquelle de nombreux militants de la participation politique font encore référence.

Toutefois, la présence de cet imaginaire bien plus radical semble bel et bien visible, notamment dans la communication des projets. La manière avec laquelle un projet est communiqué doit en effet attirer toute notre attention dans la mesure où la communication comme discipline est à la fois le véhicule de l'imaginaire et ce qui s'appuie sur lui pour faire écho à un monde commun, à des symboles connus, afin de faire passer des messages positifs. Ainsi bricolage urbain, récupération de matériaux, occupations de friches, cabanes, jardinage collectif accompagnent désormais bien souvent des projets assez divers ; on les observe souvent dans les rénovations d'habitat social ou pour répondre à un besoin d'occuper temporairement un terrain. Un certain nombre de collectifs d'architectes, souvent très soucieux d'ailleurs de redonner du sens à leur pratique en s'impliquant plus directement avec les habitants, se sont formés cette dernière décennie en France pour répondre à des demandes elles aussi de plus en plus nombreuses de la part des collectivités, des bailleurs ou des entreprises propriétaires de foncier (CHIAPPERO, 2017). Les institutionnels semblent avoir besoin de cette esthétique pour faire entrer les projets dans la rhétorique assez large du 'faire la ville autrement' - c'est-à-dire le plus souvent autrement que d'une manière uniquement descendante et en sortant des schémas classiques de production de l'espace urbain, notamment en embrassant ses aspects culturels et sociaux.

Cet enjeu de communication se ressent dans les commandes d'animation de concertation, et le rendu demandé – photographies, cartes annotées, dessins, maquettes… - détermine la manière avec laquelle un atelier se mènera. Faire avec les habitants devient montrer que l'on a fait avec, parfois pour argumenter le travail final, l'étoffer des productions collectives, en bref pour l'illustrer. Il ne s'agit pas ici de questionner les effets directs sur l'animation sociale, sur l'intelligence augmentée du travail urbanistique, ou même sur le surplus de démocratie réelle que cela ajoute ; d'autres études s'occupent d'évaluer l'efficacité des dispositifs de participation (BACQUÉ et al., 2010). Ce qui nous intéresse ici, c'est à quoi répond la mobilisation de l'imaginaire autour du faire soi-même et faire avec quand il s'agit d'un travail sur les formes urbaines, et pourquoi cet imaginaire semble important au point que, de l'univers de la contestation sociale et urbaine, il intervient désormais dans les pratiques les plus institutionnelles de l'urbanisme. A notre échelle, il est toutefois également observable que les manières de mener un projet urbain, même si elles parviennent parfois à faire une place à des pratiques radicalement participatives, restent peu permissives. C'était d'autant plus criant dans les projets de renouvellement urbain, soumis à des contraintes de financement étatiques assez lourds, où les exigences de co-construc-

tion déçoivent régulièrement un public qui a l'impression de participer en vain (BACQUÉ; GAUTHIER, 2011), tant et si bien que même les exigences de communication autour de l'implication des habitants ne parviennent pas à combler les manques.

D'autant qu'une certaine fascination pour l'urbanisme informel, pour des espaces marqués par le retrait du planificateur, anime en ce moment la pensée urbaine, à la jonction des pratiques institutionnelles et des cadres théoriques plus volontiers critiques. Le prix Pritzker décerné à l'architecte argentin Aravena en 2016 pour ses maisons à demi terminées est ainsi à mettre en parallèle aux études architecturales de plus en plus nombreuses autour des bidonvilles (DAMON, 2017; "Les bidonvilles, une forme exemplaire d'urbanisme ?", 2018). Est-ce en réaction au fonctionnalisme et à la période moderne de l'urbanisme et de l'architecture, plutôt marquée par des projets massifs, et qui ont montré leurs limites à travers le temps ? (CHOAY, 1965) A un signe du libéralisme poussé à l'extrême qui s'accommode volontiers d'un monde de la débrouille, puisqu'il s'agit également d'un monde de la précarité ? Ils nous prouvent en tous cas la transformation des imaginaires urbains à tous les niveaux de la fabrique de la ville.

Conclusion : vers une philosophie politique du droit à l'œuvre

L'étude des imaginaires autour du droit à l'œuvre dans des milieux très différents nous montrent globalement qu'on ne réfléchit plus l'urbanisme seulement en termes d'expertise et d'intérêt général, même s'ils restent les principes les plus solides qui fondent la discipline d'étude et de conception des formes urbaines. La prise en compte de la parole des habitants a accompagné des évolutions du métier vers des pratiques davantage à l'écoute des usages, intégrant des notions tel que la 'qualité du cadre de vie' ou l''appropriation des espaces publics'. Certaines démarches d'implication des habitants, notamment outre-Atlantique, ont été l'initiative de professionnels de la planification qui ont cherché à décentrer leur vision d'expert (BACQUÉ; GAUTHIER, 2011).

Derrière la mobilisation d'une esthétique parfois commune, il semble toutefois évident que les visées politiques restent différentes. La notion d'autonomie n'a pas le même poids selon qu'on aménage des espaces de participation aux côtés de projets qui restent soumis à des exigences techniques, politiques et financières présentées comme implacables ou que l'on applique des principes d'auto-organisations pour lutter contre des projets urbains ou territoriaux. Ce flou sur un vocabulaire parfois commun est à l'origine de mésententes entre différentes sphères autour d'un projet urbain, entre forces contestatrices qui revendiquent une participation radicale, et professionnels de bonne volonté qui comprennent mal pourquoi ce qu'ils font n'est jamais assez bien. Ainsi si le terme 'co-construction' est inscrit dans la loi française sur la rénovation urbaine depuis 2014, c'est à la fois un appel à un imaginaire de l'autogestion et de la contestation sociale, à la fois quelque chose de très institutionnel qui ne gage rien sur le degré d'*empowerment* que cela implique. En conséquence de quoi certains discours militants s'affirment contre toute dépendance des institutions et en faveur de *pratiques* politiques qui ne renégocient pas l'égalité mais l'affirment par l'occupation spatiale (CASTELLS, 1973).

Il est nécessaire de comprendre de quelle autonomie, quelle émancipation on parle pour fonder l'idée d'une participation radicale à l'urbanisme. La question n'est pas d'éviter d'être d'une quelque manière trompé par une appropriation et un détournement institutionnel, mais de lever les malentendus dans les dialogues entre les différentes sphères qui composent la revendication à une participation radicale aux formes urbaines. Ainsi proposer des termes de philosophies politiques pour discuter des manières de fabriquer la ville est une démarche qui ne peut faire l'économie de sonder les imaginaires qui existent par ailleurs. Nous souhaitons en effet nous appuyer sur l'idée de partage du sensible de Rancière (RANCIÈRE, 2000), qui a aussi été en quelque sorte la démarche de Lefebvre à travers sa 'rythmanalyse' (REVOL, 2015), mais aussi celle de Castoriadis autour des imaginaires instituants (CASTORIADIS, 1975). Démocratie, monde commun, projection d'une esthétique de la participation : quand il s'agit des mondes urbains et de leur fabrication, il n'y a pas de détour possible pour éviter de se confronter au vécu des espaces et au projeté de la vie collective. Leur remise en contexte, à travers des cadres théoriques explicits qui jalonnent la pensée aussi bien de la démocratie que de l'urbanisme, mais également à travers leur confrontation à des pratiques très diverses, nous semble nécessaire. Cette brève exposition de ce qui peut s'entrevoir dans les différentes projections autour du *faire soi-même* pose, nous l'espérons, les prémisses de ce travail.

References

BACQUÉ, M.-H.; GAUTHIER, M. Participation, urbanisme et études urbaines. Participations, v. N° 1, n. 1, p. 36–66, 10 oct. 2011.

CASTELLS, M. Luttes urbaines. Paris, France: François Maspéro, 1973.

CASTORIADIS, C. L'institution imaginaire de la société. Paris, France: Éditions du Seuil, 1975.

CASTORIADIS, C.; RAYNAUD, P. Ce qui fait la Grèce. 2, La cité et les lois: séminaires 1983-1984. Paris, France: Éditions du Seuil, 2008.

CHOAY, F. L'urbanisme: utopies et réalités : une anthologie. Paris, France: Éditions du Seuil, 1965.

CHOAY, F. L'Utopie et le statut anthropologique de l'espace édifié. Esprit, p. 93–110, oct. 2005.

COSTES, L. Le Droit à la ville de Henri Lefebvre : quel héritage politique et scientifique ? Espaces et societes, v. n° 140-141, n. 1, p. 177–191, 17 mar. 2010.

DARDOT, P.; LAVAL, C. Commun: essai sur la révolution au XXIe siècle. Paris, France: la Découverte, 2014.

HALLAUER, E. Du vernaculaire à la déprise d'oeuvre : Urbanisme, architecture, design. 2017. Université Paris-Est, 2017.

HARVEY, D. Le capitalisme contre le droit à la ville: néolibéralisme, urbanisation, résistances. Traduction Cyril Le Roy; Nicolas Vieillescazes; Clémence Garrot. Paris: Ed. Amsterdam, 2011.

ILLICH, I. Le chômage créateur: postface à La convivialité. Traduction Maud Sissung. Paris: Éd. du Seuil, 1977.

LEFEBVRE, H. Le Droit à la ville. Paris: Anthropos, 1968.

LEFEBVRE, H. La production de l'espace. Paris, France: Éditions Anthropos, 1974.

NUSSBAUM, M. C. Creating capabilities: the human development approach. [s.l: s.n.]

PLATON; LEROUX, G. T. P. La République. Paris, France: Flammarion, 2002.

RANCIÈRE, J. La mésentente : politique et philosophie. Paris, France: Galilée, 1995.

RANCIÈRE, J. Le partage du sensible: esthétique et politique. Paris, France: la Fabrique, 2000.

REVOL, C. La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991) : Contribution à une poétique urbaine. Jean Moulin Lyon 3, 2015.

SEN, A. Commodities and capabilities. Oxford University Press ed. [s.l: s.n.]

Comme à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, défendons d'autres manières d'habiter. Disponible: <https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/060418/comme-la-zad-de-notre-dame-des-landes-defendons-dautres-manieres-d-habiter>.

Psicologia e Fotografia:
o olhar do psicólogo sobre imagens que retratam o brincar na infância

Viviane G. Silveira, ULBRA campus Santa Maria, Brasil
vyvyanegsm@gmail.com

Dariane F. Félix, ULBRA campus Santa Maria, Brasil
felixdariane@gmail.com

Luís Henrique R. Pereira (orientador), ULBRA campus Santa Maria, Brasil
luishp7@yahoo.com.br

PALAVRAS-CHAVE:

Infância; brincar; fotografia; psicologia.

RESUMO

O simples ato de brincar de uma criança revela associações mentais complexas que evidenciam sua relação subjetiva com o mundo externo. O presente trabalho buscou analisar, através de fotografias, como se dão as interações sujeito-objeto durante o brincar na infância. E, ainda, compreender de que forma essa relação impacta no psiquismo do sujeito, bem como na formação de suas primeiras significações. É incontestável, portanto, a importância do brincar não só para a formação dos significados construídos pela criança, mas, também, na cultura, uma vez que o brincar é motivado por questões internas relacionadas ao meio externo.

Introdução

O brincar promove na criança a capacidade de ser criativa, de controlar suas ansiedades e estabelecer seus contatos sociais. Para Winnicott (1975), o brincar faz parte do processo de desenvolvimento da criança. Brincando ela expressa suas alegrias, frustrações, habilidades e dificuldades. Sendo assim, é significativo trabalhar com imagens para pensar uma ideia de desenvolvimento. Com base em tal análise, pode-se reconhecer a linguagem expressada pela criança quando segura uma bola, mexe em um controle de televisão, desliza um carrinho sobre uma pista, por exemplo.

O recurso fotográfico é especialmente rico com crianças e adolescentes que, de forma frequente, possuem certa dificuldade em expressar verbalmente seus diferentes contextos de vida e relações sociais (GOSCIEWSKI, 1975). Nestes casos, quando elas se deparam com fotografias, é despertada a curiosidade e as crianças começam a contar histórias sobre o que ocorreu naquela situação, cabendo ao pesquisador aprofundar as informações sobre a percepção infantil dos diferentes aspectos, presentes ou não na imagem.

A fotografia é uma maneira de reviver o passado e capturar o presente, e momentos que poderão ser revisto por gerações. Para Susan Sontag, a foto é uma maneira de capturar a realidade, que está inacessível, pois não pode ser possuída, mas a imagem dela sim: “Não é a

> realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens. Por exemplo, hoje todos os adultos podem saber com exatidão como eles, seus pais e seus avós eram quando crianças — um conhecimento que não era acessível antes da invenção da câmera, nem mesmo para aquela pequena minoria em que era costume encomendar pinturas de seus filhos” (SONTAG, 1977, p.92).

Desse modo, o objetivo deste trabalho foi compreender a relação entre a criança e o brincar por meio de fotografias, sem determinar um ambiente específico em que isso acontece, e sem determinar a identidade das crianças fotografadas. De acordo com Susan Sontag: “as fotos são, de fato, a experiência capturada” (SONTAG, 1977, p.8). Com a realização desse estudo, buscou-se tentar capturar, além das fotos, os significados implicados na relação criança-objeto e o brincar, na infância. Significados esses, que de acordo com Susan Sontag, através das fotos, fornecem um testemunho.

Dessa forma, cabe-nos, enquanto graduandos de Psicologia, buscar o que está oculto, encontrar as raízes das experiências fotografadas, uma vez que Susan Sontag postula que “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 1977, p.8). Nessa perspectiva, enquanto alunos, objetivamos exercitar o olhar atento e investigativo na atividade do brincar, que além da subjetividade que se traduz na experiência lúdica individual, revela uma história de vida e uma psique em construção.

A motivação ao estudo de tal relação foi iniciada na disciplina de Psicologia Escolar, incorporada no curso de graduação de Psicologia, da Universidade Luterana do Brasil campus Santa Maria, Rio Grande do Sul. A pesquisa torna-se relevante ao traçar uma relação indissociável entre a atividade lúdica na infância e a constituição dos sujeitos. “A brincadeira é a escola da vida para a criança; educa-a espiritual e fisicamente. Seu significado é enorme para a formação do caráter e da visão de mundo do futuro homem” (VIGOTSKI, 2009, p. 100).

Dessa forma, faz-se necessário a interpretação mais detalhada da relação entre a imaginação criativa e as vivências, na infância, utilizando-se dos mecanismos de dissociação e de associação, uma vez que “esse processo é de extrema importância em todo desenvolvimento mental humano; ele está na base do pensamento abstrato, da formação de conceitos” (VYGOTSKY, 2009, p.36).

Metodologia

A metodologia utilizada para a realização desse estudo foi a pesquisa de cunho acadêmico, descritivo e qualitativo de análise de imagens. Como linha metodológica, apropriamo-nos das ideias de Susan Sontag. A autora afirma que “tais imagens [...] são capazes de usurpar a

> realidade porque, [...], uma foto não é apenas uma imagem [...], uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 1977, p.2).

Com base nesse estudo, três fotografias foram capturadas, por estudantes do curso de Psicologia, retratando crianças situadas na primeira infância com diferentes brinquedos que posteriormente foram analisadas, visando identificar as relações contidas no momento. Cabe destacar que as fotos capturadas não possibilitaram a identificação das crianças, uma vez que expor a identidade delas não é compatível com o objetivo desse estudo. Possibilitando-nos, assim, analisar de forma precisa a relação implicada na atividade do brincar, na infância, sem expô-las.

Para tal, utilizou-se da fotografia como método de pesquisa, cujas fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, mas que também às ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras (SONTAG, 1977). As imagens fotográficas buscaram captar todos os possíveis significados de criatividade, interação com o outro, descobertas e sentimentos de ansiedade e ação que o brincar proporciona às crianças das fotos. Bem como proporcionar reflexões acerca dos sentidos e significados que a criança estabelece ao brincar. Para Vygotsky, “a história do desenvolvimento dos signos nos leva diretamente à lei geral que regula o desenvolvimento da conduta” (VYGOTSKY apud MELLO, 2007 p.4).

As fotos podem modificar as nossas ideias, nossa maneira de ver o mundo, o que podemos e queremos ver. Podemos visitá-los ou revivê-los de diferentes maneiras, com diferentes sensações, pois não são apenas imagens capturadas, mas também experiências vividas naquele

determinado momento, que contém uma relação subjetiva de apropriação entre o sujeito e o objeto. Analisando acerca da imagem e do objeto, de acordo com Susan Sontag (2006) pode-se dizer que a fotografia restabelece a mais primitiva forma de relação — a identidade parcial entre imagem e objeto —, agora experimentamos a potência da imagem de um modo muito diferente. A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem. No entanto, para Kossoy, toda fotografia tem atrás de si uma história e é aí que está sua verdade iconográfica: "[...] o significado das imagens reside exatamente nesse seu

> passado, isto é, em sua história própria, nas finalidades que motivaram sua existência, em suas condições de produção, nos fatos que marcam sua trajetória ao longo do tempo, assim como na história do autor, seja ele um fotógrafo consagrado ou um anônimo itinerante, suas visões de mundo, suas convicções, suas motivações" (KOSSOY, 2014, p. 53).

A fotografia nos dá a sensação de quê temos o mundo em pequenas frações no nosso imaginário, são frações da realidade que vemos ao nosso redor, pois não são apenas imagens capturadas, mas também experiências vividas naquele determinado momento.

Desse modo, buscou-se, através deste trabalho, investigar e ressaltar a fotografia como método de estudo na análise fotográfica, no que concerne à subjetividade entre o sujeito e o objeto e os significados subjacentes que cada momento fotografado pode revelar. A partir desse entendimento, torna-se ser pertinente investigar de que maneira um ato esperado da criança- o brincar- torna-se crucial ou até mesmo diferencial, no desenvolvimento cognitivo e psíquico na infância.

Do brincar à construção de significados na infância

Citando Vygotsky: "A essência do brinquedo é a criação de uma nova relação entre o campo do significado e o campo da percepção visual, ou seja, entre situações no pensamento e situações reais" (VYGOTSKY, 1998, p. 137). Desse modo, por intermédio da brincadeira, a criança explora e reflete sobre a realidade e a cultura na qual está inserida, interiorizando-a. A experimentação de diferentes papéis sociais durante o ato do brincar (o papel de mãe, pai, bombeiro, super-homem) através do faz-de-conta, permite à criança compreender o papel do adulto e aprender a comportar-se e a sentir como ele, constituindo-se como uma preparação para a entrada no mundo dos adultos. A criança procura, assim, conhecer o mundo e conhecer-se a si mesma. Por outro lado, através da brincadeira, a criança tem oportunidade de simular situações e conflitos da sua vida familiar e social, o que lhe permite a expressão das suas emoções.

De acordo com Vygotsky (2009), a criança começa o seu processo de desenvolvimento observando o comportamento que outras pessoas utilizam em relação a ela. Isto vai fazer com que a criança crie o seu envolvimento social, que inclui principalmente a fala. É através deste con-

texto social, que a criança em fase de desenvolvimento começa a criar a sua forma de pensamento e experiências. Para Vygotsky (2009), o ser humano é um ser social. Portanto, a infância é onde a criança vai desenvolver o seu conhecimento através do convívio familiar, social e das brincadeiras. “Uma das questões mais importantes da psicologia e da pedagogia infantis é a da criação na infância, do desenvolvimento e do significado do trabalho de criação para o desenvolvimento geral e o amadurecimento da criança” (VYGOTSKY, 2009, p.16).

Nesse sentido, o brincar configura-se como principal forma de linguagem pelo qual a criança se comunica com o mundo. Inicialmente, com sinais e gestos, brincando sozinha e com brinquedos, e, à medida, que vai crescendo, incorpora valores e elementos que adquiriu nos seus primeiros anos de vida. Surge a socialização do brincar com o outro e a capacidade de imitar papéis sociais que os rodeiam, expressando seus sentimentos e anseios através do “mundo da imaginação”. Machado afirma que “brincar é a nossa primeira forma de cultura” (MACHADO 2003, p.21), ou seja, nossa primeira forma de interagir com o que nos cerca, procurando tocar, explorar, ver como funciona, se comunicar.

Desse modo, a brincadeira faz parte da cultura da criança. Entretanto, ela precisa estabelecer relações com o mundo para se apropriar da cultura que a cerca. Sendo assim, atribuímos ao brincar o papel de inserir a criança no mundo real. Para Vygotsky a experiência anterior tem um grande significado para o homem, pois contribui de forma significativa para a vivência do homem no mundo. “Quando me lembro da casa onde passei a infância ou de países distantes que visitei, reproduzo a marca daquelas impressões que tive na primeira infância ou a época das viagens” (VYGOTSKY, 2009, p.12).

Resultados e discussões

Fotografia 1: capturada por Fernanda Machado de Luz, em Maio de 2018. Acervo pessoal.

Fotografia 2: capturada por Fernanda Machado da Luz, em Maio de 2018. Acervo pessoal.

Fotografia 3: Fotografia capturada por Andrea Hider, em Maio de 2018. Acervo pessoal

Na fotografia 1, a criança está testando os limites do brinquedo, colocando a força sobre ele. Percebe-se uma relação de causa e consequência, à qual a criança aperta e como resultado, o brinquedo emite um som. Movimento, este, que é repetido de acordo com necessidade da criança de causar o som e aproveitar-se da relação e sensação que se estabelece no momento. Assim, "A essência do brincar não é um "fazer como se", mas um "fazer sempre de novo", transformação da experiência mais comovente em hábito" (BENJAMIM, 2002, p.03).

Nesse sentido, percebe-se também a previsibilidade - após alguns movimentos sucessivos, a criança já consegue prever a reação que obterá. Assim, desenvolve-se, também, uma sensação de controle sob aquele objeto, o que possibilita à criança uma noção de segurança e domínio frente ao movimento repetitivo. Assim, "a relação de objeto pode ser descrita em função da experiência do sujeito. O objeto sobrevive à destruição. O sujeito pode usar o objeto" (WINNICOTT, 1975, p.131).

De acordo com Benjamin (2002), a repetição é para a criança a essência da brincadeira, e nada lhe dá tanto prazer como brincar outra vez. Relacionado a isso, para Winnicott (1975), o brincar é de importância fundamental para a saúde e o desenvolvimento emocional do indivíduo, e se relaciona à continuidade do ser. Mesmo quando desperta ansiedade o brincar satisfaz e tem efeitos terapêuticos. O bebê tem necessidade de tentar controlar aquilo que começa a perceber como objeto externo. "Para controlar o que está fora, há que fazer coisas, não simplesmente pensar ou desejar, e fazer coisas toma tempo. Brincar é fazer" (WINNICOTT, 1975, p. 63).

Esta foto constitui um momento, "um real que não se pode mais tocar" (BARTHES, 1984, p.130). Embora a fotografia funcione como uma espécie de certificado de presença, de acordo com

Barthes (1984), ela não fala de uma realidade imutável. Pelo contrário, ela fala com certeza, sobre "aquilo que foi", não se detendo sobre aquilo que "não é mais", mas atestando o que de fato existiu (BARTHES, 1984). Pode-se pensar isto relacionado à infância, uma vez que o brincar não possui caráter rígido, ou seja, a cada brincadeira, ou repetição da mesma, o sentido do significado do objeto pode sofrer alterações para o sujeito. Além disso, é interessante ressaltar que a foto em questão apresenta uma ideia de destruição do objeto. No entanto, isso pode ser uma interpretação equivocada, no que concerne à intenção da criança uma vez que sua inocência presume que ela "não é capaz de prejudicar" algo ou alguém, de acordo com a etimologia deste termo.

Na fotografia 2, percebeu-se a interação social ocorrendo e a divisão do mesmo brinquedo. A criança experimentando a vida em sociedade. Por vezes nos deparamos com crianças brincando "juntas", porém sem interagir. Aos poucos, a criança passa a reconhecer a existência do outro e, não apenas isso, mas também que pode se beneficiar a partir da interação com o outro. Dessa forma, através da brincadeira, a criança adquire suas primeiras experiências em grupo. Para Winnicott: "o brincar facilita o crescimento e, portanto a saúde, além disso, o brincar conduz aos relacionamentos grupais" (WINNICOTT, 1975, p.63).

Nota-se que a criança compartilha uma câmera fotográfica que emite som, luz e que possui uma espécie de rolo em sua lateral, consequentemente, esses aspectos despertam o interesse psicomotor, visual e auditivo. Tal imagem dá lugar ao outro na preferência da brincadeira, adquirindo novas formas de manusear o brinquedo, conforme Vygotsky: "a criança vê um objeto, mas age de maneira diferente em relação àquilo que vê. Assim, é alcançada uma condição em que a criança começa a agir independentemente daquilo que vê" (VYGOTSKY, 1998, p.127).

Nesta foto, evidencia-se que "hoje, a dimensão do social confere ao sujeito um lugar onde o singular encontra-se fragmentado na multiplicidade que o rege" (MEIRA, apud BENJAMIN, 2003, p. 75). Na qual, pode-se depreender, ainda, a noção de que a investida do sujeito em relação ao objeto pode ser modificada de acordo com a ação do outro sobre o mesmo. Promovendo, assim, uma síntese entre o desejo de ambos os personagens da cena retratada em relação ao objeto.Para Barthes, a relação entre fotografia e personagens presentes observadas deve ser entendida como: "A Fotografia está vagamente constituída como objeto, e

> os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular" (BARTHES, p.36-37, 1984).

Através deste entendimento, depreende-se que um fotógrafo- profissional ou amador- "[...] não podia não fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo em que o objeto total [...]" (BARTHES, 1984, p.76). Neste sentido, a composição fotográfica acima representa, em sua constituição, um todo e não um fragmento da realidade retratada. E, tampouco, seus objetos elementares devem ser considerados como uma metáfora, pois, o que ocorre, na verdade, é que cada fotografia retrata "[...] a imagem viva de uma coisa morta" (BARTHES, p.118, 1984).

Trata-se de uma imagem viva, à medida que eterniza um momento, sendo, portanto, de valor atemporal. Esta por sua vez, não se apaga totalmente, no plano cronológico, já que é uma condição necessária para a criação de um momento subsequente, de uma realidade que se modifica constantemente. Entretanto, também possui contraditoriamente, um caráter morto, pois a fotografia trata ou retrata o que já foi (BARTHES, 1984). Dessa forma, a fotografia mesmo mostrando sobre o que "já foi", segue invicta, ou seja, não se pode contestar a partir do que foi retratado, foi real. Isso, não quer dizer, contudo, que o sentido da mesma não possa se alterar para quem a observa, que sua representação semântica seja rígida e estática.

Na fotografia 3, é possível entender de acordo com Winnicott que a criança "traz para dentro dessa área da brincadeira objetos ou fenômenos oriundos da realidade externa, usando-os a serviço de alguma amostra derivada da realidade interna ou pessoal" (WINNICOTT, 1975, p.76). Essa imagem propicia reflexões acerca da tecnologia e o impacto que a mesma causa na infância. Atualmente é raro observar-se crianças jogando bola ou brincando livremente pela rua. Em consequência disso, dos avanços tecnológicos, da imersão no capitalismo e da solidificação da sociedade de consumo, as crianças estão muito voltadas a computadores, celulares, *tablets*, videogames, entre outros aparelhos eletrônicos.

Além disso, com a pressa cotidiana, é muito mais prático para os pais lançarem mão de um *tablet* com um jogo com interface atrativa do que parar e ensinar um jogo de tabuleiro para o filho, como acontecia mais comumente, há 10 anos, por exemplo. Nessa linha, cabe ressaltar que muitos jogos são benéficos para o desenvolvimento da criança, pois instigam a vontade de aprender e estimulam o raciocínio. Mas, ainda assim, muito se perde com o advento de tantas tecnologias. Nesse sentido, pode-se pensar quão prejudicada se dá a interação dessa criança com outras crianças de sua idade e também com os pais. Fato que estimula o egocentrismo e a individualidade.

Pode-se, ainda, refletir acerca do que fica para trás se essa criança não fantasiar, imaginar e criar suas brincadeiras tanto quanto deveria. Além disso, é fundamental que a criança interaja ativamente, modifique, manuseie e até mesmo se suje. Em suma, é importante que a criança explore. "Sem a dimensão do lúdico, não se dá a ligação, não existe aprendizagem da 'língua', não há espaços nem tempo possíveis, não há estrutura sem desenvolvimento. Não há infância nem sujeito falante" (LEVIN, 1997, p.255).

As crianças do século XXI nasceram em um período no qual a tecnologia é o alicerce da manutenção das relações sociais, sendo assim, torna-se uma tarefa impossível viver sem ela, pois as crianças mesmo anteriormente a alfabetização aprendem a utilizar esses recursos disponíveis pelos aparelhos eletrônicos, de forma aleatória, sem objetivo específico, isso provoca dificuldades no processo da aprendizagem. De acordo com Rowan (2010), não é recomendado uso frequente de televisão, *tablets* e celular para crianças de até dois anos, pois segundo eles, o hábito muito precoce conduz ao uso compulsivo e a dificuldade em ligar com a realidade não virtual.

> Dessa forma, o abuso da tecnologia por menores de 12 anos é prejudicial ao desenvolvimento e aprendizado infantil. Nesse sentido, para Meira, citando Benjamin: "A memória do brincar, hoje, encontra-se apagada pelo excesso de estímulos oferecidos incessantemente, em um ritmo veloz e instantâneo. A exaltação do objeto eleva minúsculos brinquedos à extrema potência, para dali a alguns dias serem substituídos por outros, novas versões *tecno* do mais avançado, do melhor" (MEIRA, apud BENJAMIN, 2003, p.75).

Este fenômeno, por sua vez, produz uma fragilização da narrativa nas novas configurações do brincar (MEIRA, apud BENJAMIN, 2003), ditadas pelo capitalismo, indústria e propaganda infantil, bem como a noção de tempo acelerado em que a sociedade está acometida. Essa nova forma de brincar é marcada pela exigência de uma novidade incessante, que passa a ser exigida também pelas próprias crianças, que se encontram mais suscetíveis a reproduzirem o sintoma do meio em que estão inseridas. Essa transformação é afetada, então, "pelas constantes rupturas que se operam em função dos imperativos do consumo" (MEIRA, apud BENJAMIN, 2003, p. 76). Essa fragilização é resultado, em síntese, do excesso de estímulos a que as crianças de hoje estão submetidas. O impacto disso "revela-se no próprio tecido do brincar, que passa a compor-se de minúsculas cenas, rápidas, velozes, nas quais as crianças ensaiam metáforas incipientes" (MEIRA, apud BENJAMIN, 2003, p. 76).

Considerações finais

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise acerca da importância do brincar na infância, através da ótica da fotografia, uma metodologia que desafiou a construção deste trabalho pela necessidade de estabelecer a conexão entre os referenciais teóricos transcritos às imagens capturadas pelos componentes do grupo. Com o método e referenciais teóricos utilizados para a realização do presente trabalho, a investigação possibilitou-nos um novo olhar sobre a infância e também um novo caminho para novas pesquisas sobre esta e outras futuras temáticas. Ressaltamos, ainda, que o objetivo de pesquisa não foi concluído, encontrando-se, assim, aberto a novas investigações e contribuições sobre o mesmo.

Observou-se, também, que, apesar de diferentes perspectivas, autores distintos dialogam e convergem a uma mesma conclusão, como é o caso de Walter Benjamin e Donald Winnicott. Em suas obras, evidenciaram-se as determinações sociais, psicológicas, históricas, entre outras, que se entrecruzam no estudo do brincar e de seus significados. Winnicott o faz pelo viés da psicanálise, enquanto Benjamin realiza seu trabalho a partir de estudos culturais e filosóficos. Independente da forma como chegam a seus resultados, os dois autores apontaram para um ideal comum: o quanto o brincar é fundamental não só para o desenvolvimento do indivíduo, como da cultura.

Dessa forma, a presente análise fez-se muito pertinente à medida que elucidou o quão fundamental é o brincar na infância e, por conseguinte, no desenvolvimento ao longo da vida, pois os acontecimentos ocorridos na infância marcam todos os ciclos de desenvolvimento psíquicos do sujeito. Vygotsky contribuiu com sua dedicação ao estudo sobre a

infância e desenvolvimento da criança, de que o brincar é uma maneira de expressão e desenvolvimento desta. Ele salientou o quanto o homem é um ser social e quanto este convívio influencia a vida das pessoas. “O que na vida real é natural e passa despercebido, na brincadeira torna-se regra e contribui para que a criança entenda o universo particular dos diversos papéis que desempenha” (VYGOTSKY, 2009, p. 69).

Nesse sentido, é fundamental ressaltar que o brincar é o meio pelo qual a criança expõe seus desejos, conflitos e anseios e, dessa maneira, não pode ser tratado como um movimento sem sentido. É preciso ter em mente que toda brincadeira tem uma motivação interna e uma relação com o meio externo. Sob essa perspectiva, a criança deposita um mundo de significados em suas brincadeiras, imitações e jogos - mundo este que está acessível a quem decidir reconhecê-lo como forma espontânea e singular de expressão.

Além disso, é pertinente ressaltar que o brincar, bem como todas as suas implicações ao sujeito, é indissociável da infância. É o período em que acontecem os primeiros desenvolvimentos e aprendizagens da criança, as primeiras etapas e descobertas. É onde a criança aprende a relacionar-se e a apropriar-se do “universo”, onde, aos poucos, é descoberto o que é da ordem da fantasia e o que é da realidade. Tudo isso através do brincar, acontecendo no tempo de cada criança.

Ao brincar a criança esta desenvolvendo diversas habilidades, tais como: habilidades motoras, concentração, memória, imaginação, criatividade, invenção, aprendizagem, relacionamento afetivo ou social. A brincadeira para a criança é uma constante aprendizagem e conhecimento, é uma maneira de conhecer o mundo e sua realidade. “Já na primeira infância, identificamos nas crianças processos de criação que se expressam melhor em suas brincadeiras” (VYGOTSKY, 2009, p. 16).

Compreendeu-se, portanto, a partir das análises obtidas, através das fotografias, que para a utilização da ferramenta lúdica do brincar pelo profissional de psicologia, é necessário, sobretudo, estar atento ao fato de que a criança demanda suas influências externas. E, assim, inevitavelmente, ela reproduz suas significações acerca do meio em que vive. É através do recurso lúdico, então, que o psicólogo captará as demandas do sujeito, bem como fragmentos de sua realidade externa e interna. Nessa perspectiva, a utilização de fotografias foi de extrema pertinência ao exercício de um olhar clínico mais aguçado, possibilitando, assim, aprofundar a análise sobre a construção de significados e relações sociais, através da relação sujeito-objeto durante o brincar na infância.

Referências

ABERASTURY, Arminda. A criança e seus jogos. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. Tradução do Alemão por Renato Zick.São Paulo: L&PM Editores. 2016.

GOMES ARAÚJO, Hermano. Tempo, visibilidade e invisibilidade: um recorte da fotografia pelas imagens da minha infância. 2015. Disponível em: <http://www.bdm.unb.br/bitstream/10483/12527/1/2015_HermanoGomesAraujo.pdf>. Acesso em: 09 jun 2018.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014

MACHADO, m.m. O brinquedo: sucata e a criança. Loyola, 2003.

MARCELLINO,N.C. Estudos do lazer: uma introdução. Ed. 5ª revista. São Paulo: Autores Associados, 2012.

MELLO, Suely Amaral. Infância e humanização: algumas considerações na perspectiva histórico-cultural. Perspectiva–Revista do Centro de Ciências da Educação, v. 25, n. 1, p. 83-104, 2007.

RUDUIT DIAS, Lúcia Regina; ZANELLA, Andréa Vieira; TITTONI, Jaqueline. Interface Direito/Psicologia em imagens: experimentação fotográfica em sala de aula. Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, v. 50, n. 1, p. 87-107, jul. 2016.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.

TITTONI, Jaqueline. O fotografar, a poética e os detalhes. In: ZANELLA, Andréa Vieira; TITTONI, Jaqueline (Org.). Imagens no pesquisar: experimentações. Porto Alegre: Dom Quixote, 2011, p. 125-146.

VIGOTSKI, Lev S. Imaginação e criação na infância. São Paulo: Ática, p. 16, 200

VYGOTSKY, Lev Semenovich. Aprendizagem e desenvolvimento intelectual na idade escolar. In: VYGOTSKY, Lev Semenovich; LURIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alexis N. Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem. Tradução de Maria da Penha Villalobos. 2. ed. São Paulo: Ícone, 1988. p. 103-117.
13. VYGOTSKY, Lev Semenovich. A formação social da mente. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WINNICOTT, D.W. O Brincar & a Realidade. Traduzido da primeira edição inglesa publicada em 1971. Rio de Janeiro: Imago,1975.

ZANELLA,V. Andréa, TITTONI, Jaqueline (Org.) Fotografia e pesquisa em psicologia: retratos de alguns (des)encontros. Porto Alegre: Dom Quixote, 2011, p. 15-34.

Cafezais que a Paulista colhe: representações do café no modernismo paulista

Ana Carolina Carmona-Ribeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Instituto Federal de São Paulo (IFSP), Brasil
accribeiro@usp.br

Palavras-chave :
Modernismo paulista;s Café; Monteiro Lobato; Blaise Cendrars; Lasar Segall.

RESUMO

O presente artigo propõe um olhar para as representações do café – não apenas da planta (Coffea arabica), mas também das paisagens por ela configuradas – na produção do modernismo artístico e literário em São Paulo. O trabalho é parte da pesquisa de doutorado "Botânica modernista e a natureza do Brasil redescoberto", que investiga o lugar da natureza e de categorias a ela relacionadas (como a paisagem e, especialmente, a vegetação), na configuração de uma identidade nacional e moderna para o Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930 – procurando, ainda, compreender os conflitos e contradições a ela inerentes. Pretende-se, aqui, discutir a afirmação de que o modernismo paulista seria a "visão de mundo" da elite do café, expressão estética do projeto político do setor "progressista" da burguesia cafeicultora de São Paulo, tendo como maior expoente Paulo Prado – rico cafeicultor, diretor do Instituto de Defesa do Café, mecenas, patrocinador da Semana de 22 e autor de estudos históricos que exerceram grande influência sobre vários escritores e poetas. Serão analisados, assim, os ensaios "A onda verde" (1920) de Monteiro Lobato e "A metafísica do café" (1927) de Blaise Cendrars; e quatro

gravuras realizadas por Lasar Segall no final dos anos 1920, uma delas concebida como ilustração para o poema "Ponta de trilho", de Manuel Bandeira – obras cujo tema principal é o café. Pretende-se discutir as especificidades da representação dessa planta em cada trabalho, além de apontar os diálogos entre eles e relacioná-los a outras obras dos mesmos artistas ou, ainda, de outros artistas ou escritores – como o próprio Prado, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por exemplo. Como o café é por eles visto, lido, sentido, re-criado? O que essa planta, o seu produto, os espaços por ela configurados ou dela decorrentes, significam nas obras desses artistas e na de seus interlocutores? O que essas representações nos dizem sobre a terra roxa, e outras terras, sobre o chão histórico do café, e também do modernismo, no Brasil?

O café é verde

À primeira vista, Blaise Cendrars (1887-1961) e Monteiro Lobato (1882-1948) parecem autores distantes um do outro. O primeiro, francês, soldado na Primeira Guerra Mundial, *globe-trotter* e poeta, fundador da poesia moderna junto com Apollinaire (1880-1918); o segundo, advogado nascido na pequena Taubaté, promotor público de província por alguns anos, herdeiro de uma fazenda na Serra da Mantiqueira, nacionalista fervoroso, autor de dezenas de livros e criador do mercado editorial no Brasil. Entretanto, na provinciana São Paulo dos anos 1920, as suas trajetórias acabam por se encontrar: ambos, sem serem *modernistas paulistas* propriamente ditos, exercerão papéis destacados na conformação desse movimento.

No caso de Cendrars essa contribuição é indisputada. Mesmo antes de vir ao Brasil, já era lido pelos escritores modernistas; a sua primeira viagem, em 1924 (serão, ao todo, três), é incitada por Oswald de Andrade (1890-1954), que o conhecera em Paris, e financiada por Paulo Prado (1869-1943). Na ocasião, os modernistas o conduzirão em um tour pelo carnaval do Rio de Janeiro e cidades históricas de Minas Gerais, na viagem do "redescobrimento do Brasil"; os próprios modernistas encontram, nessas paisagens e cidades (onde tudo evocava o passado), as raízes populares da cultura brasileira, ali encontrando os fundamentos para a construção de um país "novo e original". Em São Paulo, Cendrars proferirá palestras sobre arte negra, arte e poesia modernas, além de conhecer fazendas no interior e testemunhar a Revolução de 1924. Sob o impacto do país novo e "inimaginável" – "espetacular demais", com "a floresta virgem, os rios gigantes, o mato, a selva, o sol, os trópicos, o homem branco que desembarca nisso tudo, que doma o país, que constrói sua pátria" (CENDRARS, 1976, p. 76) – planeja mesmo "um grande filme brasileiro", nunca realizado. Ao mesmo tempo em que exercerá influência incontestável na fase pau-brasil de Oswald e Tarsila do Amaral (1896-1973), a "aventura brasileira" de Cendrars marcará toda a sua obra – na qual episódios "brasileiros" serão rememorados e recriados constantemente (AMARAL, 1997; EULALIO, 2001).

Já a relação de Lobato com o modernismo é mais polêmica – devido à condenação, por parte do escritor, da exposição de Anita Malfatti em 1917, e à defesa do realismo e do naturalismo nas artes visuais (que acabaram levando boa parte da crítica a classificá-lo como "anti-modernista"

ou “pré-modernista”). Na década de 1920, entretanto, Lobato editou obras de vários modernistas, e em suas próprias obras contribuiu para a renovação da linguagem literária (compartilhando com Mário de Andrade a busca por uma língua “brasileira” marcada pela oralidade, além da ironia e da metalinguagem, criticando duramente os escritores acadêmicos). Assim, ele poderia ser visto não como opositor, e sim como interlocutor do movimento de 22, como defende Sachetta (apud NASSIF, 2012). Outro ponto comum, aproximando Cendrars e Lobato, é a personalidade-chave de Paulo Prado: o rico cafeicultor foi um dos melhores amigos do poeta francês, financiando suas viagens, hospedando-o em suas fazendas, e promovendo as suas conferências sobre poesia e arte moderna. Lobato e Prado foram diretores da célebre *Revista do Brasil*, sendo que o segundo é um dos financiadores da gráfica e editora fundada por Lobato em 1923. Além desse contato pessoal, a ligação entre as três figuras se dá pelo intercâmbio de ideias, como veremos.

*

A crônica *A onda verde* foi escrita em 1920 e publicada no ano seguinte pela editora Monteiro Lobato e Cia, na coletânea de artigos reunidos no livro de mesmo nome. O subtítulo da primeira edição, “jornalismo”, já anunciava a intenção de uso de uma linguagem simples e direta, sem floreios ou (como dizia Lobato, sempre crítico aos “doutores” e “literatos”) “gramatiquices”. A proposta jornalística trazia, além disso, a atualidade dos temas abordados como ponto comum a todos os artigos – demonstrando, em seu conjunto, o viés modernizador, porém crítico, do pensamento de Lobato em relação ao Brasil e à República (LAJOLO, 1985).

O tema da cafeicultura já havia aparecido em *Urupês* (1918) e, principalmente, em *Cidades Mortas* (1919) – que reunia contos escritos na década de 1910 e tratava da desoladora decadência das antigas zonas cafeeiras do Vale do Paraíba, com as terras esgotadas e as antigas fazendas e cidades estagnadas. Desde princípios do século, Lobato apontava que no Brasil o progresso seria “nômade e sujeito a paralisias súbitas”, radicando-se mal (LOBATO, 2009); identificava, assim, o enraizamento do desenvolvimento da cafeicultura no quadro mais amplo das mazelas nacionais. A diferença de *A onda verde* é que a crônica trata da expansão cafeeira no Oeste paulista, uma mudança geográfica que é expressão territorial da disputa entre dois segmentos do baronato cafeicultor: o “grupo tradicional”, do Vale do Paraíba, e o “grupo dinâmico e ousado”, “moderno”, das novas regiões da terra roxa – que, segundo Berriel (2013, p. 22), apoiou o movimento abolicionista e promoveu a imigração europeia, levando ao surgimento de um nacionalismo econômico combinado a um regionalismo cultural, articulação que, para o autor, será esteticamente traduzida pelo “Movimento Modernista”.

Seguindo a sugestão do título, pode-se ler na própria estrutura textual um movimento de onda: inicialmente, como a cafeicultura (da humilde origem em terras fluminenses, à magnificência das plantações do Oeste paulista), o entusiasmo do narrador parece avançar inexoravelmente, sempre adiante, cada vez maior. Algumas considerações críticas teimam em flutuar sobre esta vaga, sem entretanto impedir que se chegue ao tão esperado momento-auge, em que o verde da onda transforma-se na vitoriosa “florada nívea”, prenúncio quase certo de uma boa safra.

Mas, como as ondas, esse é um movimento que vai – e vem. Após a constatação da "vitória", o narrador se detém e decide recuar, para melhor analisar os "capítulos curiosíssimos", "oscilantes entre o trágico e o cômico", da penetração do café nas novas terras.

Nessa primeira parte da crônica, em que a maré sobe, Lobato identifica dois espetáculos "verdes", a princípio equivalentes (diz ele: "confessemos, um espetáculo vale o outro"): de um lado, o "espetáculo maravilhoso da preamar do café", "oceano verde-escuro"; de outro, "a maravilhosa vestimenta verde do oásis", ou seja, a floresta nativa. O escritor parece debater-se entre duas constantes, o entusiasmo pela modernização do país e a admiração pela natureza brasileira – esta última fundada na observação e na vivência pessoal do escritor. O seu espirito aproxima-se do realismo de Euclides da Cunha, que ele declaradamente admira, na denúncia de um Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente – tradição que, segundo Lafetá (2000, p. 27),será retomada e aprofundada pelo modernismo de 1920.

A admiração pela natureza, no escritor, tem um viés preservacionista; as histórias de *Urupês* e *Cidades Mortas* se passam não apenas nas velhas cidades e vilas, mas também em sítios e fazendas entremeados por paisagens naturais de mata e floresta, sertões, capoeiras, grotas, restingas e brejos – e cada uma dessas formações é descrita em detalhes, inclusive comentando os impactos da ação humana sobre elas, as implicações de desmatamentos, queimadas, plantações etc. O quadro natural que Lobato descreve, por sua complexidade vegetal e paisagística, poderia ser aproximado de uma cena da floresta tropical das gravuras e desenhos de naturalistas do século XIX, como as de Rugendas (1802-1858) ou Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Na crônica aqui analisada, o "mataréu virgem de majestosa beleza" assume importância central do desenvolvimento do texto, configurando-se como um tema. Também em relação à flora Lobato mostra conhecer bem as espécies: as plantas domesticadas, a vegetação da Mata Atlântica e dos campos paulistas – da qual conhece os nomes, os aspectos ecológicos, seus usos e significados ligados aos costumes rurais. Assim, por exemplo, fala no mata-pau (figueira parasita, que envolve a árvore na qual se apoia, sugando a seiva até matá-la); no sapé (um tipo de capim nativo, considerado praga, devido à sua eficiente propagação em terras desmatadas) e na samambaia (indefectível aliada do sapé, na ocupação das terras degradadas); no pau d´alho (árvore grande e frondosa, indicadora de fertilidade dos solos e por isso normalmente a única a ser preservada nos desmatamentos para o plantio de café, passando então a ser usada como atestado de qualidade da terra); nas paineiras e jequitibás (grandes árvores da floresta, destacadas por sua "beleza augusta"). Muitas outras plantas são mencionadas pelo escritor (caetés, cambarás, unhas-de-vaca, begônias, guaimbês, taboas) – mas a espécie mais simbólica, dentre todas, é a peroba, que surge como contraponto do café. Essa árvore de madeira de lei, uma das maiores da floresta atlântica, passa a representar simultaneamente a força da natureza, vivendo por centenas de anos, e a sua fragilidade frente aos machados que "pipocam" em seu tronco.

A expansão cafeeira no Oeste representa a possibilidade de modernização do Brasil, no que Lobato se alinha com o pensamento de Prado; mas se este lamenta a destruição da paisagem natural unicamente por esta ser o último vestígio da história da São Paulo quinhentista e seiscentista (ou seja, uma natureza sem valor próprio, *meio* que teria determinado as caracterísi-

cas da raça, "cenário" para os grandes feitos paulistas), Lobato identifica que o avanço da "onda" é um processo de violência contra a natureza, o que parece lhe causar tristeza e horror, ainda que apareça como inevitável. As imagens por ele utilizadas deixam esses sentimentos claros: incêndios a destruir a floresta, o café-polvo rolando sobre a mata, afundando os dentes "na carne virgem, tressuante de seiva" dos novos territórios. *A onda verde* identifica, ainda, os agentes dessa violência: não mais o genérico *Homo*, animal destruidor que se considera superior aos outros seres vivos (LOBATO, 1979, p. 59-63), mas uma "espécie" determinada: o orgulhoso paulista, de "alma fria" e "ambição feroz". A cafeicultura ganha com isso uma dimensão épica, em consonância com as construções historiográficas da época – com a aproximação entre o "bandeirante antigo" (a abrir picadas na mata em busca de ouro) e o "bandeirante moderno" (de "machado ao ombro e facho incendiário na mão", a buscar o "ouro anual das bagas vermelhas") – mas também trágica. Na narrativa, as características desse paulista-bandeirante – segundo Prado (2004, p. 148-9), a independência de caráter, a ambição do mando e da dominação, o afã imperioso de riqueza, a ativa inquietação, o espírito de mudança – progressivamente, se fundem às do "mestre Café", planta que se transforma em contraditória personagem humana-desumanizada, "vivo mas inconsciente, cego mas instintivo".

À oposição natureza-cafeicultura, associam-se outras oposições: a contemplação (característica associada à imobilidade da paisagem como "cenário") versus a ação – o "primado da ação" representando o domínio do emocional sobre o pensamento, como coloca Sevchenko (2014, p.101); a desordem da mata versus a ordem da "beleza alinhada" dos cafezais – resultado de uma técnica agronômica que vinha provocando a devastação acelerada dos recursos naturais, pois o plantio alinhado com grande afastamento entre os arbustos provocava a erosão do solo e reduzia a vida útil dos cafezais, levando ainda à contínua devastação de novas terras nas quais a presença dos "matos virgens" era garantia de solos férteis (MARQUESE, 2010, p. 109). Mas a mais importante delas parece ser a oposição antigo-moderno, que – se traduz bem a relação entre natureza e cafeicultura (o paulista "desfez em decênios a obra-prima que a natureza vinha compondo desde a infância da terra") –, surpreendentemente, é também inerente à própria cultura *do café*. Escreve Lobato:

> É de enfunar o peito a impressão de quem pela primeira vez navega sobre o oceano verde-escuro. Horas a fio num *pulmann* da Paulista ou num carro da Mogiana, a cortar um cafezal só – milhões e milhões de pés que ondulam por morro e vale até se perderem-no horizonte confundidos com o céu... Um cafezal só, que não acaba mais, sem outras soluções de continuidade além do casario das fazendas e dos postos circunjacentes... Para quem necessita revitalizar as energias murchas e esmaltar-se de indestrutível fé no futuro destas regiões do sul, nada melhor do que um *raid* pelo mar interno da Rubiacea (LOBATO, 1979, p. 4).

Nesse trecho, comparecem diversas marcas da modernidade da nova paisagem cafeeira: a monocultura – que, se no contexto da economia agroexportadora brasileira não representava novidade, agora era implantada em uma escala inédita, grandiosa, possibilitada pelo advento de novas tecnologias agrícolas; o advento de novos meios de transporte como as ferrovias, ligando regiões antes desconhecidas aos novos centros urbanos e portos, e modernizando o interior do

estado – a exemplo da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, companhia privada organizada por fazendeiros e banqueiros paulistas para atender ao escoamento da safra; os automóveis, e, com eles, os *raids* (corridas que podiam ser feitas nas novas estradas de rodagem ou, ainda, em meio urbano, momento em que esse "brinquedo de ricos" se transformava em uma máquina letal), que ademais tem um sentido bélico e militar – *raids* aéreos são a tomada relâmpago de um território hostil para cumprir uma missão, regressando em seguida à zona segura; o café como energético e revitalizante, "desde cedo associado ao ritmo do trabalho, à vida moderna e à cidade" – em oposição, por exemplo, à morosidade do chá, cujo cerimonial ligava-se a um mundo pré-industrial (SEVCHENKO, 2014, p. 83); e, por fim, como que sintetizando todos esses aspectos, a importante capacidade do café de se constituir como símbolo de "fé no futuro" (associado aqui, ao sul, numa rejeição implícita do norte "atrasado"). Assim, o café passa a ser associado à "palavra-potência" daquele momento: o "moderno", que "introduzindo um novo sentido à história e alterando o vetor dinâmico do tempo", revelará a sua índole "não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro" (SEVCHENKO, 2014, p. 228).

Na visão de Lobato, entretanto, os "aspectos antigos" – ou atrasados – da "ofensiva irresistível" do café (mais uma metáfora militar) são significativos: abrangem a questão do trabalho; a atuação do estado, das elites e de outros agentes envolvidos na produção e exportação do café; a propriedade da terra. Quanto ao trabalho, o escritor relembra as marcas da escravidão na cafeicultura ("o eito de negros tocado a bacalhau"), sem se aprofundar – talvez por, como sugere Perrone-Moisés (2007, p. 38), ser este um tema "espinhoso", demasiado próximo da realidade de então –, passando então a tratar dos trabalhadores que lhe interessam:

> As hostes de sertanejos, os mais rijos do Brasil, que descem pelo inferno dos socavões da Bahia, de machado às costas e uma fúria de destruição nos músculos. O duelo entre esses heróis de dentes apontados a faca e a seiva bruta. O machado que canta no róseo das perobas. A foice que risca a miuçalha vegetal. A queimada (...). E depois o sertanejo que volta à querência com o dinheiro no lenço – pago e repago da faina com o espetáculo fulgurante da queimada que leva impresso na retina. Eles destroem, mas não sabem construir (LOBATO, 1979, p. 6).

O sertanejo – agora pintado com tintas diferentes daquelas com que inicialmente Lobato pintou o Jeca Tatu ou o caboclo caipira que em *Velha Praga* (1914) ele comparava a um parasita incendiário (queimando a mata nativa para fazer uma roça de feijão, ou mesmo sem qualquer outra finalidade que a de ver o fogo arder) – transforma-se, ao abrir os terrenos para a expansão cafeeira rumo ao Oeste, num "herói" forte e bruto, vindo do Norte. Mas esse herói problemático é também um mercenário com fogo nos olhos, que sabe apenas desmatar, incendiar, destruir – sendo redimido, apenas, pelo "bravo italiano" que, com outros colonos europeus, entra em cena de enxada nas mãos. Na visão de Lobato é somente este trabalhador imigrante que saberá ultrapassar o incêndio e "construir" (semear, plantar, colher), dando início ao "drama da formação"; o autor não especifica que formação é essa, mas é certo que se trata da formação da nação, ou, ainda, do povo brasileiro, com a imigração europeia representando talvez a possibilidade de "melhoramento" da raça, pelo embranquecimento. Por trás dessa visão vislumbram-se concepções racistas e eugênicas, aos moldes de muitos de seus contemporâneos – como Menotti del Picchia (1892-

1988), que acreditava que o mestiço seria vencido pela "vitória fisiológica das raças fortes, que os navios de todo mundo despejam nos nossos portos", expressando, para Fabris (1994, p. 7), o sonho das elites da constituição de um "Brasil branco", no qual o brasileiro se constituiria a partir da "recusa de todo símbolo não-moderno". Mas Lobato tem o mérito de sugerir que o fazendeiro paulista não é único responsável pelo avanço da produção e pelo "glorioso destino do café" – como fazem Prado (para quem as elites rurais seriam legítimas herdeiras do bandeirante, "raça paulista") ou Oswald (ao escrever que os cafezais são coroados, colhidos, esparramados pela Cia Paulista, que acaba recebendo os louros pelo trabalho alheio).

O escritor tece também duras críticas aos outros agentes envolvidos na cafeicultura. Primeiramente, denuncia a inépcia dos "governos": desde frágeis tentativas de controle da expansão das terras cultivadas, até a aplicação de impostos e sobretaxas excessivos sobre o café; é uma constante na obra do escritor a crítica ao estado – "um monstro frio" cujas criações são "o militarismo, a burocracia, o privilégio, o fisco, a censura", e que pode ser entendido em oposição ao "povo" (LOBATO, 1979, p. 56). Critica, ainda, a irracionalidade do fazendeiro: sua mentalidade "altista" (sempre a direcionar a produção a partir da hipótese da "alta" dos preços do café, ignorando a história econômica do país e a fragilidade da artificial política de sustentação dos preços mantida pelo governo) e "loucamente esbanjadora" (refletindo-se no luxo e na ostentação de seu modo de vida, no desprezo pelos investimentos em novas culturas ou tecnologias, na falta de uma visão mais abrangente sobre o seu lugar na sociedade). Há, ainda, a menção indireta a outros envolvidos no processo: os participantes da "jogatina de Santos", ou seja, os setores ligados à intermediação comercial e financeira do café, dominados, segundo Berriel (2000, p. 34), por capitais ingleses e norte-americanos, que controlavam as atividades mais rentáveis da economia cafeeira por meio de mecanismos de escoamento da produção e de casas exportadoras.

Por fim, a questão da posse das terras pode ser apontada como momento de virada da narrativa, em que a maré volta a baixar. O tom agora se aproxima da comédia, representação satírica de ações humanas medíocres ou tolas; Lobato dedica a essa questão toda a parte final do texto, voltando a ela também em outros artigos do livro. A base da existência da fazenda de café é justamente a "criação da propriedade de título líquido", viabilizada pela grilagem – uma prática de corrupção profundamente enraizada na história nacional. O grileiro sem escrúpulos é o responsável pela espoliação das terras devolutas e mesmo de terras legitimamente "apropriatariadas" – expulsando os antigos donos, que ali tinham vivido por gerações, sem maiores expectativas que tirar de milhares de alqueires "um prato de feijão e uns porquinhos de ceva". Sempre firmado na "gazua da lei" (e frequentemente travestido de agrimensor ou advogado, este último especialista em "converter a Natureza em propriedade"), ele seria o verdadeiro responsável pela "abertura das portas do sertão", usando, para isso, uma "chave falsa" – afirmação que desconstrói explicitamente a ideia de Prado e boa parte dos modernistas de que a interiorização do país seria obra de "heróis" (fossem eles bandeirantes do século XVI ou cafeicultores do XX), dando a esse processo um caráter farsesco.

Note-se que, mesmo aqui, o autor divide-se entre a posição do homem "perfeitamente moral", que se incomoda com a corrupção e acredita que o estado, a justiça e as instituições seriam

capazes de lhe fazer frente, e a posição de quem apenas resigna-se a tal situação – na medida em que (por bem ou por mal), ela seria capaz de dinamizar a estagnada estrutura fundiária brasileira e fazer progredir a agricultura, assim como viabilizar a superação do atraso do "sertão modorrento" (uma caracterização compartilhada com vários autores seus contemporâneos, relacionada à visão da "pobreza" do meio natural sertanejo, ou, mais frequentemente, à "pobreza moral" de seus habitantes). O que prevalece, ao fim da A onda verde, é o sentimento de resignação; conclui-se que, para além de questões de moral, o café "tem fome", uma fome "simpática". Incapaz de resistir à onda, Lobato, apesar de seu posicionamento crítico, parece entregar-se a ela.

*

Em *A metafisica do café*, Blaise Cendrars parece aceitar o desafio de Lobato: eis que surge um escritor com "amplitude de visão" e "coragem" suficiente para ver, sentir e contar "a epopeia, a tragédia, o drama e a comédia" do café – segundo o paulista, um grande tema que os literatos brasileiros (significativamente, bebericando *chazinhos*) pareciam incapazes de acessar. O texto é publicado pela primeira vez em francês, no periódico carioca *O Jornal* – que, em 15 de outubro de 1927, lançou uma edição comemorativa do bicentenário do café no Brasil, contendo centenas de textos, gráficos e ilustrações sobre o tema, com a pretensão de constituir uma documentação "de tudo quanto se refere à vida do Brasil, do ponto de vista da repercussão econômica, financeira e social produzida pela cultura do café" (O JORNAL, 1927).

À época, Cendrars estava em sua terceira viagem ao Brasil, realizada entre 1927 e 1928. Segundo Eulalio (2001, p. 42) as relações com os modernistas haviam esfriado, à exceção da amizade com Prado; o contato com esse "grande industrial, cuja constante companhia e amizade lhe facultavam o acesso aos meios da plutocracia do café e da oligarquia política paulista", teria contribuído para que o poeta passasse a ver o Brasil como uma oportunidade para "fabulosas transações financeiras" (comércio de combustíveis, cinema, exportação de café). Estas lhe permitiram acumular uma fortuna "à americana", e ao mesmo tempo contribuir para "a construção do futuro de um país jovem". É nesse contexto que,

> Fascinado pela riqueza e pelo progresso criados pela monocultura local, Cendrars escreve *La metaphysique du café*, certamente um dos mais expressivos documentos sobre a euforia econômica paulista e o sentimento de onipotência dele resultante – que a crise de 1929, e revolução brasileira do ano seguinte e a politica cafeeira da valorização se encarregariam de devolver ao lugar devido (EULALIO, 2001, p. 42).

A referência à metafísica aparece no título de ensaio e, em seguida, na epígrafe – na qual Cendrars, antecipando os procedimentos de montagem que aparecerão novamente no texto, se apropria de um obituário que anuncia a morte, no Panamá, do "último descendente direto do grande filósofo alemão Immanuel Kant (...) proprietário de uma fazenda de café". Para além da *blague* ou da coincidência curiosa posta nessa epígrafe[1] – proporcionada pela mobilidade típica da expansão imperialista, em que a "cultura" de um europeu-filósofo, homem do pensa-

1 Embora não apareça no texto de 1927, a epígrafe comparece na edição brasileira de 1976. É possível que

mento, pode se transmutar na "cultura" do café, por trás da qual sem dúvida está a "cultura" de um homem de ação – a relação da cafeicultura com as especulações sobre a "essência do ser" é explicada somente nas últimas linhas do ensaio: a cultura do café proporcionaria, juntamente com as transformações materiais (da ciência e da produção, do consumo, da circulação), uma verdadeira e inédita "progressão moral", com a evolução da sociedade rumo à "civilização", à "democracia" e à "cidadania", princípios não perceptíveis diretamente de modo empírico, concepções do mundo não suscetíveis de demonstração científica.

A partir daí, o texto é construído quase como uma montagem de fotogramas ou quadros que se sucedem, suscitando especulações poético-histórico-filosóficas por parte do autor – que não demora a inserir-se em primeira pessoa na narração, como personagem da própria obra, sujeito de cenas vivas que recusa a tratar como cenários. Escrevia Cendrars, nos *19 Poèmes* Élastiques (1919): "Não me interessa mais a paisagem/ E sim a dança da paisagem/ Dança-paisagem"; como coloca Eulálio (2001, p. 23), a vontade do viajante seria a de se fundir à paisagem: "penetrar as coisas, interpretá-las, descrever ao seu modo animais e homens".

O primeiro quadro é uma paisagem da técnica: estradas, canais, vias férreas, portos, armazéns etc. – uma enumeração de construções, espaços e equipamentos ligados à industrialização. Tais objetos são geometricamente reduzidos a "linhas e curvas" (sugerindo que o próprio narrador está em movimento, em um trem ou automóvel), e são sinais de uma "grande transformação da paisagem contemporânea", cuja grande responsável seria a monocultura. Esse trecho do discurso de Cendrars tem forte paralelismo com as colocações e Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (1848), que já no século XIX ressaltavam o sentido épico dos avanços do desenvolvimento das forças produtivas, liderado pela burguesia (ENGELS, MARX, 1998). Segundo Cendrars, a monocultura, desenvolvimento moderno e científico da agricultura baseado "na economia do trabalho humano", é uma delas – transformando radicalmente "a aparência do mundo" e triturando "produtos, matérias-primas, plantas, animais" de todas as zonas do planeta. São destruições, transtornos e desagregações que o poeta que vê com incondicional admiração.

Como dado novo no modernismo brasileiro, Cendrars traz a natureza para o centro da ideia de modernidade. O fato de o Brasil ser maior produtor mundial de café, baseado na monocultura e no latifúndio, implica em um grau inimaginável de tecnicização da vegetação e da paisagem. Assim, esta planta se aproxima do artifício – uma espécie reproduzida em série, quase máquina ou peça mecânica – imagem que Mário de Andrade já havia insinuado em 1928, quando, na Amazônia, sente saudades de São Paulo: "de repente o *spleen* me bate. Virei *pullman* da Paulista, estrada de rodagem caminho do Cubatão, pé de café, telefone: cidade" (ANDRADE, 2015, p. 137). Conformando uma paisagem monótona, em que cada planta é igual a todas as outras (a variedade e a diversidade tornadas unidade), o cafezal traz uma natureza que nunca esteve tão próxima das características da indústria. Nesse sentido, há aqui uma curiosa proximidade com o *Manifesto da Flora Futurista* (1924), no qual o italiano Fedele Azari (1895-1930) afirma que a "decadente" flora natural não mais corresponderia ao gosto hodierno – defendendo, em seu lugar, uma flora nova, "originalíssi-

o obituário seja ficcional, remetendo à questão "realidade versus ficção" na obra de Cendrars, repleta de "imagens intencionalmente deformadas pelo gosto da fábula" (CALIL apud CENDRARS, 1976, p. 13).

ma, coloridíssima, perfumadíssima", "absolutamente inventada" (AZARI apud BORTULUCCE, 2010, p. 154-156). Azari propunha que os artistas criassem tal flora – o que efetivamente acontece, não só pelos italianos Giacomo Balla (1871-1958) e Oswaldo Bot (1895-1958), mas também no modernismo paulista: nos poemas de *Feuilles de route* do próprio Cendrars, nas pinturas da fase antropofágica de Tarsila, em *Macunaíma*. Cendrars percebe, porém, que é a monocultura a mais radical realização dessa tarefa, em termos de escala e alcance social.

Contrariando a ordem da narrativa linear, após essa apresentação entusiasta da monocultura, surge mais um quadro de enumerações, e ainda maior; o leitor, quase sem fôlego, acompanha a "magnífica desordem" dos cais dos portos do Rio e de Santos, abarrotados de mercadorias:

> (...) esses caixotes de automóveis, estas locomotivas a granel, estes vagões desmontados, este ferro velho, estas máquinas, estas imagens de Santa Terezinha do menino Jesus introduzidas às dezenas de milhares, estes barris de vinho, estes tonéis de gasolina, estas banheiras, estes fardos de papel higiênico, estas montanhas de gramofones e alto-falantes, estes aparelhos elétricos, estas malas de roupas finas e tecidos raros, de perfumes na moda e colares de pérolas, estas malas postais, livros, cartas, jornais de todos os países do globo, estes produtos químicos, estas ferramentas, estes instrumentos, uma grua de 100000 quilos, um trator, uma maleta de cirurgiã, o quê! (...) esses portos, essas cidades, esses homens que desembarcam todos os dias, esses navios hasteando bandeiras de 25 nações diferentes... (CENDRARS, 1972, p. 73)

Descobre-se que, surpreendentemente, tudo isso "brotou de um grão de café:" reforça-se *a tese da natureza-artificial*, na ideia algo absurda da uma planta capaz de gerar coisas tão díspares quanto máquinas, itens de higiene, produtos de luxo, correspondências, impressos e até mesmo imagens. O impacto dessa segunda enumeração vem da justaposição semântica e tipográfica de inúmeros fragmentos que unidos, criam algo maior do que eles mesmos, um enigmático colosso, milagre da produção capitalista; a modernização de Cendrars está posta no conteúdo e coerentemente exposta na própria forma e nas imagens poéticas do texto.

Para o *globe-trotter* Cendrars, o porto é ponto de chegada e recomeço da viagem; e se o seu anfitrião no Brasil era Paulo Prado, nada mais natural do que subir a Serra do Mar rumo ao planalto, e dali para Oeste, diretamente às fontes da "furiosa abundância": a fazenda de café, mais precisamente, a Fazenda São Martinho, em Sertãozinho – um latifúndio de propriedade da família Prado, administrado pelo Conselheiro Antônio Prado (1840-1929), e onde os colonos (preferencialmente italianos) cultivavam mais de 3 milhões de pés de café (SOUZA, 2009). Apresenta-se, então, um novo quadro – em que Cendrars reforça o que já haviam dito Oswald e o próprio Prado: o cafezal seria a nova paisagem, *a paisagem em si*, a paisagem por excelência – substituta da "paisagem histórica" e da paisagem "natural" do passado. É uma construção significativa, por representar uma vitória absoluta do homem sobre a natureza e a geografia, e, como já visto, sobre minerais, plantas e animais, que a monocultura "tritura, dissocia e desagrega". O narrador está imerso na paisagem, todos os sentidos a postos:

> Lá fui eu. Era em São Martinho. De manhã. Por volta das dez horas. Fazia um calor de matar. Nada se mexia. Nenhum barulho. Nenhum passarinho. O amigo que me acompanhava se calava também. Os pés plantados na terra vermelha eu contemplava um colosso assentado sobre as colinas, um mar esmeralda, um oceano profundo, sombrio, taciturno e como petrificado: três ou quatro milhões de pés de café. Os arbustos plantados em quincôncio escalavam as encostas em filas cerradas e as fileiras de arbustos reluziam ao sol como se tivessem sido envernizados. Três cristas, quatro cristas, cinco cristas se desdobravam a perder de vista, tudo nítido, limpo, livre, sem uma só erva daninha. Que espetáculo! (CENDRARS, 1976, p. 74)

Para traduzir a grandeza do cafezal parece não haver imagem melhor do que a do mar – tanto que ela é também usada por Lobato, Oswald e Prado. Tomando a sugestão do título do ensaio, pode-se aproximar o "oceano petrificado" de Cendrars da pintura metafísica de Giorgio De Chirico (1888-1978) e Carlo Carrà (1881-1966), que, entre as décadas de 1910 e 1920, faziam na Itália obras "em que a figuração parece se congelar, imersa num silêncio quase palpável, numa negação da vida e do movimento, em nome de uma sublimação e uma espécie de transubstanciação da matéria, da orgânica para a inorgânica" (ARGAN, 2008, p. 659). Na descrição de Cendrars, o silêncio (ausente a "aflição humorística dos passarinhos"), a imobilidade (pés que se enraízam na terra, pessoas tornando-se plantas), a nitidez artificial da vegetação (envernizada pelo sol, ainda que a cena seja sombria), a asséptica limpeza da plantação (erradicada a alegria do "mato luxuriante" de Lobato) – tudo indica um espaço que se confunde com os objetos, sendo assim paradoxalmente a-espacial; um espaço parado e atemporal (fora da história, sem qualquer relação com o mundo presente, passado ou futuro). Tal espetáculo faz com que o narrador, chocado, se cale: paisagem imóvel, poeta mudo. Esse sentimento angustiante aproxima-se do vazio e da morte – e o poeta então reage: "Quis gritar de admiração. Porém grandeza demais constrange, sufoca e angustia. Não tinha mais palavras. Então me pus a pensar vertiginosamente" (CENDRARS, 1976, p. 74).

A grandeza da paisagem em Cendrars não leva a um êxtase sensual, como o de Mário – que diz, frente à paisagem amazônica: "adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais porém, quando vou descrever, ela não me interessa mais. Tem qualquer coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer" (ANDRADE, 2015, p. 74). A sua vertigem é uma reação intelectual, do pensamento. A imobilidade da cena metafísica é vencida pelo "desejo irreparável de se fundir numa força colossal, uma massa devastadora que em avalanche sepulte o velho mundo e redesenhe um novo à sua imagem" (SEVCHENKO, 2014, p. 88). O narrador volta, assim, à história, à ação, ao *trabalho*:

> ... Alguns homens vieram. Tocaram fogo na floresta virgem. Desbravou-se. Arrancou-se os cepos seculares. Limpa-se. Prepara-se o solo para receber centenas de milhares de mudas de café confortavelmente instaladas em cestinhas de aparas... Trabalha-se. Todos os dias. Trezentos e sessenta e cinco vezes por ano executa-se a mesma tarefa, teimosamente, minuciosamente, em silêncio. Toca-se fogo. Desbrava-se. Planta-se. E as plantações se estendem no interior do país, sobre milhares e milhares de quilômetros quadrados... (CENDRARS, 1972, p. 74)

Essa história é portanto a da "luta contra a natureza", inimiga a ser dominada, espoliada, queimada. A sua destruição, nunca lamentada, dará lugar à "ordem" e à "harmonia": uma visão

que não é outra que não a do colonizador europeu (e das elites locais que o sustentavam), na abertura colonialista e imperialista de novos mercados e na sujeição dos territórios ao papel de fornecedores de matérias-primas. No final do texto, ele voltará ao assunto, lembrando admirado de outros "centros mundiais de produção" monocultora: a Nova Zelândia, o Canadá, Nova Orleans, Índias, Egito, Bornéu, Cuba, China, Argentina, produzindo trigo, milho, algodão, borracha, seda, arroz, chá, frutas, legumes, gado, carne, tabaco, cacau, açúcar e, é claro, café – aqui novamente a enumeração, os países como que reduzidos às mercadorias que produzem. Fica explícita a admiração do poeta pelos esforços de transformação radical dos territórios, com o controle da natureza e dos povos originários – posição que Prado (2004, p. 209), também compartilhará, ao elogiar "o esforço inglês" que transformou "o deserto australiano, pobre, esfomeado e sedento (...) numa espantosa florescência".

O narrador então se lembra de que por trás desse "espetáculo" há o, trabalho de homens anônimos; mas Cendrars sugere que há de haver "inteligência" e "vontade" para além do automatismo dos braços – e se questiona: seriam a severidade, o alinhamento, o sentimento do belo presentes na cafeicultura obras "de um só homem" ou ("mais certamente") de todo o "espírito humano"? Ele não dá uma resposta direta, mas todas as possíveis respostas a essa especulação parecem apontar para o alinhamento do narrador com o explorador: se a plantação é obra de um único homem, esse homem não poderia ser outro que o fazendeiro ou o dono da companhia; se obra do "espírito humano", pareceria inevitável assinalar o papel fundamental da burguesia cafeicultora na conformação desse espírito, mas Cendrars não o faz. Como se sabe, o movimento do café foi dirigido pelas elites agrárias, pelos banqueiros, pelos vários intermediários que controlavam o transporte, o comércio e a exportação; todos esses grupos sabidamente motivados pelo lucro, acumulando enormes fortunas e controlando a máquina estatal em função de seus próprios interesses, durante toda a Primeira República – e cujo melhor exemplo talvez seja o do Convênio de Taubaté, no qual o estado arcava com a política de sustentação artificial dos preços do café, de forma que todo o Brasil contribuía para sustentar a cafeicultura e os lucros do baronato paulista (BERRIEL, 2013a).

Ainda em relação a essa questão, Cendrars – mais explicitamente que Lobato – nota com perspicácia que a importância do café no mundo moderno deve-se ao seu uso como energético. O autor questiona se esta "necessidade de intoxicação" (presente, diz ele, em todas as épocas da história), seria um "vício particular" ou "uma idiossincrasia própria do gênero humano" – e novamente acaba abstraindo a associação do café com as necessidades do novo modo de produção, sem enxergá-lo como item de primeira necessidade na exploração capitalista – combustível essencial para uma classe operária submetida às extenuantes jornadas de trabalho nas fábricas e oficinas. Nas palavras de Sevchenko (2014, p. 83), o café – como outros energéticos e dissipadores de energia (o guaraná, o álcool, o cigarro, a aspirina, a Coca-Cola, e os "vícios elegantes" da morfina, da cocaína e do jogo) – seria um indispensável aliado dos "novos modelos sociais de disciplina", no regramento da vida de milhões de "homens e mulheres submetidos à pressão das novas demandas de atividade e desempenho".

Da parte de Cendrars, assumida essa postura abstrata (a-histórica e genericamente humana), e ocultada a burguesia, fica mais confortável olhar para os trabalhadores do café. Ao descrever

quem eles são (homens pobres "de todos os países" e "de todas as raças") e o que os motiva, o poeta mostra-se entusiasta da modernização capitalista: acreditando no *self-made man*, para ele o alargamento das plantações, o florescimento dos arbustos, e finalmente o fruto do café (e seus "dois grãos") dariam mesmo ao "mais pobre colono" a possibilidade de progredir pelo trabalho. A meta desse progresso é o conforto pequeno-burguês, em que o acesso aos bens de consumo (trazidos da Europa) levaria, progressivamente, a significativas mudanças na mentalidade e na cultura do indivíduo, que parece se transformar no personagem-tipo dos "frementes anos 20" (SEVCHENKO, 2014): um "cidadão" bem vestido no volante de um Ford, praticando esportes e comprando livros. Curiosamente, para ele, é assim (e não por organização da classe, que em 1917 havia levado à grandes greves operárias em São Paulo) que o trabalhador abandonaria o seu "embrutecimento" em direção à "vida consciente", constituindo assim a base fundamental da "nova democracia" por vir. Além disso, ao produzir café, o trabalhador estaria contribuindo para a construção da "boa cidade de São Paulo" – ou, em outras palavras, para as reformas embelezadoras e higienistas da capital paulista, com marcante exclusão das classes populares e apagamento da memória da cidade antiga.

Assim, Cendrars conclui o ensaio com a "revolução" representada pela monocultura, não apenas a cafeeira, mas todas as outras, em colônias de todo o mundo. Finalizando o texto num tom que reitera o do *Manifesto Comunista* (ao descrever epicamente as conquistas da burguesia e a transformação do mundo que ela realiza), o autor associa "transformações materiais" e "progressão moral". Mas, diferentemente de Marx e Engels – que veem como resultado do desenvolvimento do capitalismo o nascimento de uma nova classe, o proletariado, capaz de mudar os rumos da história – ele crê na constituição de "novas democracias" capitalistas, em que não existem burgueses e trabalhadores, mas apenas "cidadãos". Igualando revolução e progresso, aponta para "uma nova concepção da civilização", afirmando, assim, a ligação entre a cafeicultura e a visão de mundo das elites cafeicultoras, no que se refere à modernização e seus diversos aspectos.

O café é preto

Entre 1927 e 1930, Lasar Segall (1891-1957) produz pelo menos quatro gravuras com representações do café. Nessas obras, é capaz de destacar o que Cendrars ignora e Lobato não desenvolve: as contradições do processo da modernização capitalista no Brasil, em especial àquelas ligadas ao trabalho e aos impactos sociais do café. Percebe-se, ao comparar as obras dos três artistas – ou quatro, se incluirmos Manuel Bandeira (1886-1968) –, que planta e plantação espetacularizadas, o café transformado em bandeirante ou militar, alçado a símbolo da modernidade, são a outra face do trabalhador conciliado, supostamente integrado ao progresso, e da escravidão desaparecida para dar lugar ao imigrante.

A primeira gravura – nomeada posteriormente *Homem com cartaz e cafezal* – é publicada em 1927, na mesma edição comemorativa d´*O jornal* em que aparece o texto de Cendrars,

e acompanha o poema *Ponta de trilho*, de Bandeira[2]. Nesse mesmo ano Segall naturaliza-se brasileiro; residindo no Brasil desde 1923, suas obras eram já reconhecidas e identificadas com as do grupo modernista de São Paulo, tendo exposto na cidade pela primeira vez em 1913 e depois em 1924 – ano em que realiza, também, a decoração do "pavilhão modernista" de D. Olivia Penteado (1872-1934) (SEGALL, 1991, p. 151). Bandeira, por sua vez, já havia publicado três livros (*A Cinza das Horas*, em 1917, *Carnaval*, 1919 e *O Ritmo Dissoluto*, em 1924), e, residindo no Rio de Janeiro, viria a contribuir com a Semana de 22 com o poema *Os sapos*, lido por Ronald de Carvalho (1893-1935) no Teatro Municipal de São Paulo.

Homem com cartaz e cafezal destoa das imagens da edição comemorativa, em sua maior parte representações ufanistas e naturalistas de temas ligados à cafeicultura, entre retratos de personagens (como o "bandeirante introdutor do café no Brasil") e cenas de cidades e plantações (cuja realização ficou a cargo de desenhistas e ilustradores especialmente enviados às "cidades mortas do Rio de Janeiro", ao Porto de Santos, ao Vale do Paraíba e ao Oeste paulista) – e, ainda, elementos gráficos como faixas, molduras e vinhetas com releituras *art nouveau* de partes da planta (ramos, folhas, grãos) ou desenhos abstratos inspirados na "arte indígena brasileira, sobretudo marajoara" (O JORNAL, 1927).

À primeira vista, as obras de Segall e Bandeira são exaltações da cafeicultura: o refrão "Marcha soldado/ Pé de café!" (que cadencia o poema e aparece na gravura) sugere a ideia de avanço da inexorável marcha militar republicana. No poema, o pé de café é um homem-soldado, filho de um "soldadinho verde da Martinica" e da "mulata roxa" (o feminino novamente usado na representação da terra e da natureza, como já visto em Lobato, em Prado, e seguindo a tradição literária nacional); este soldadinho é apenas um entre muitos, constituindo com outros pés de café um "exército de soldadinhos vermelhos" que representam o batalhão alinhado da expansão cafeicultora, tomando as terras de assalto, acampando e gerando riquezas, estradas, cidades ("Resendes, Valenças, Vassouras"). A cafeicultura irá gerar, também, Itaperuna ("ponta de trilho da civilização cafeeira", município brasileiro que mais produziu café no ano de 1927) e, significativamente, a própria República – quando os "barões estadistas" do Império, dissipando em luxo as riquezas da primeira onda cafeeira, são substituídos pelos "paulistas e baianos" dispostos a ocupar o planalto e transformar o soldadinho "no maior soldado brasileiro", consumando-se assim a na grande epopeia da formação nacional, das bandeiras à cafeicultura. A gravura de Segall expressa também um aparente otimismo: em primeiro plano, está a figura que, por sua postura e pelo fato de carregar um cartaz – meio de comunicação eminentemente moderno, cuja função é a "rápida mobilização e a integração social" (SEVCHENKO, 2014, p. 207) –, poderia ser identificada como um manifestante *cafezista*; de sua boca saem palavras de ordem, e ela literalmente veste a camisa do café, estampada com folhas e frutos. Por trás do homem, as fileiras alinhadas da plantação conduzem a um único ponto de fuga – a cidade de arranha-céus no canto superior esquerdo –, explicitando a ligação entre as boas safras e o desenvolvimento da cidade moderna, como faz também Oswald em *Paisagem*, em que "nuvens constroem cidades nos horizontes dos carreadores".

2 O poema foi escrito em 1922, publicado pela primeira vez n´*O jornal* em 1927; permaneceu inédito em livro até 1948, quando reapareceu em Mafuá do Malungo (BACIU, 1966, p. 103), intitulado Itaperuna.

Mas uma análise mais detida permite outras leituras. Em *Homem com cartaz*..., a temática caracteristicamente moderna (ou mesmo "futurista") da cafeicultura parece em conflito com a perspectiva tecnicamente errada do desenho da plantação, que desobedece as regras de posicionamento dos pontos de fuga. A geometria pura que regrava o plantio dos arbustos (que tanto impressionou Cendrars, por seu alinhamento sobre-humano – nesse aspecto equivalente às modernas técnicas de construção de arranha-céus), é prejudicada pela imprecisão artesanal da xilogravura, que expõe as marcas da mão do artista e dificulta o desenho de linhas perfeitamente retilíneas. Percebe-se que o cartaz, e seu slogan de caráter propagandístico (e autoritário, pela mensagem que transmite e pelo uso do imperativo), parecem estar sendo forçosamente enfiados cabeça adentro ("marcha soldado") e goela abaixo ("o Brasil não fica em pé") do homem. Este, assustado (seu olho está esbugalhado, vidrado), tem os seus órgãos digestivos e respiratórios transformados em folhas e frutos de café, uma imagem aterrorizante – e que de certa forma inverte a perspectiva do *Manifesto Pau-brasil* (em que a "comunicação com o solo" é fundamento progressista e mesmo revolucionário para uma arte brasileira) e mostra do que as "elites vegetais" são verdadeiramente capazes (ANDRADE apud TELES, 1983, p. 356). A gravura permite ainda retomar, também num sentido diverso, a "planta-homem" que Prado (2004, p. 78) havia proposto como síntese "tipo paulista", espécie "forte, rude e frondosa", surgida do cruzamento entre o índio ("habituado ao sertão como um animal à sua mata") e o branco ("aventureiro, audacioso e forte"); o que Segall apresenta é um "homem-planta", ser cuja humanidade está sendo reduzida (embora não deixe claro por quem).

Em Bandeira, Itaperuna é fruto da cafeicultura, expressando as riquezas e progressos dela resultantes. Mas no meio do poema o escritor percebe que se deixava levar pelo discurso *cafezista* ("ora esta, eu agora me esqueci que não sou republicano"!), posicionando-se assim com distanciamento crítico. É a partir daí que Itaperuna passa a ser defendida como "exceção republicana" – fruto anormal do café, que não se baseia no latifúndio ("quatro mil oitocentas e seis pequenas propriedades registradas") e cuja consciência é limpa, sem mortes ou traições (diferentemente de seu pai, que troca de terras como de mulheres; ou dos bandeirantes que marcaram o território com seus crimes e emboscadas). Como que respondendo a Lobato ("Qual onda verde que nada"), Bandeira desnaturaliza a imagem da cafeicultura, situando-a política e socialmente – e abrindo assim a possibilidade, também, de sua humanização, na medida em que o café é pensado em relação com as questões sociais de seu tempo.

Figura 5 – Lasar Segall, Homem com cartaz e cafezal (1927) – Fonte: SEGALL, 1988./ Figura 6 – Lasar Segall, Fazenda (1930) – Fonte: SEGALL, 1988, p. 131.

Esse pensamento crítico sobre o café vai ser desenvolvido por Segall nos anos seguintes; entre 1928 e 1930, desdobra-se em mais três gravuras. Em *Fazenda* (1930), no lugar do *cafezista* surge um homem de chapéu que possui, além do cavalo, um estranho duplo ou uma sombra: se fazendeiro, capataz ou general não se sabe ao certo, mas certamente é uma figura de mando, insinuando – pela primeira vez nas obras aqui estudadas – quem concretamente estaria por trás da "direção" de um movimento até então aparentemente despersonalizado. A cidade (e com ela a referência "futurista") some da perspectiva – que continua "defeituosa", de forma que ao invés da sugestão de profundidade tem-se quase um pano de cena para o capataz que está "no palco". Ao observador atento, uma análise mais minuciosa das fileiras da plantação trará uma surpresa: ali, em meio a fragmentos de arbustos, folhas e frutos do café, encontram-se pequenas figuras humanas a trabalhar, cabeças, troncos, braços de negros – trituradas para alimentar a monocultura; e contidas como as plantas na geometria dos carreadores. Diferentemente dos textos de Cendrars e Lobato, aqui os trabalhadores estão de *corpo presente* na plantação; têm braços, certamente, mas são mais do que braços; são negros e não imigrantes europeus. Para Segall, quem colhe o café não é a Companhia Paulista! Há aí uma grande revelação, que parece ter requerido coragem, por parte do artista.

Figura 7 – Lasar Segall, Pé de café e cabeça (1930) – Fonte: SEGALL, 1980. / Figura 8 – Lasar Segall, Figuras com pé de café (1928-1930) – Fonte: SEGALL, 1988, p. 98.

Pé de café e cabeça (1930) pode ser vista como um desenvolvimento da gravura anterior; a figura de mando desaparece, assim como qualquer referência à perspectiva ou geometria dos cafezais. Dois elementos se destacam na composição: no canto inferior esquerdo aparece parte do rosto de um rapaz de cabeça raspada, e, ao centro, uma grande "cabeça" constituída pela aglutinação caótica de partes da planta (folhas, galhos, grãos), instrumentos de trabalho (um cesto) e trabalhadores e trabalhadoras negros na colheita. Uma possível interpretação dessa obra – na qual a dimensão subjetiva do trabalhador ganha importância – é a de que o cafezal é o outro em relação ao trabalhador. Este observa a plantação com olhos límpidos, vendo naquela "cabeça" um ser estranho que lhe tomou as forças, arrancando seus cabelos – como antes foram decepadas as árvores das matas e depois os pés de café improdutivos, restando apenas as terras esgotadas. Ao mesmo tempo, essa separação de cabeças talvez dê ao jovem a distância necessária para que ele se reconheça: pois na massa há outros que são também os seus; talvez, ele mesmo esteja ali, como uma daquelas figuras. Nesse sentido, a grande cabeça pode ser não o outro, mas sim o pensamento ou sonho do rapaz, chave para a tomada de consciência de si, do seu trabalho, do seu lugar no mundo. A gravura remete a outras obras do artista, como *Pogrom* (1937) – que representa seres humanos destroçados, numa imagem marcada pelo drama dos judeus e pelas tensões que antecederam a 2ª Guerra; nela, também há o massacre dos indivíduos, mas a profunda humanidade de Segall parece aglutinar os corpos, formando um núcleo que sugere, na vala comum, a lembrança do ninho.

Um detalhe digno de nota, em *Pé de café e cabeça*, é que, flutuando ao redor da plantação-pensamento, estão duas pequenas casas. Esses casebres de pobres (um deles com um telhado de meia água e bananeira à porta, o outro com uma mulher sentada) são delicados desenhos que revelam a empatia de Segall com a vida das pessoas para além do mundo da produção e

do trabalho, seja nas roças e campos, seja (como já haviam demonstrado as suas paisagens cariocas) nas favelas. Novamente, aparece aqui uma visão de mundo bem diferente da de Lobato, que descreveu os caboclos como "pragas" ou então assustadores "vegetais de carne que não florescem nem frutificam" – numa constante associação das roças e pequenas propriedades às margens das zonas cafeeiras com uma miséria humana profunda (cujos responsáveis parecem ser apenas os próprios miseráveis), que se reflete também na profunda decadência vegetal ("manjericões entreverados", "laranjeiras semimortas") (LOBATO, 1919).

Finalmente, a última obra a ser mencionada é *Figuras com pé de café* (1928 ou 1930). Esta pode ser entendida como um detalhe ou ampliação das plantações representadas nas duas gravuras anteriores: cercada dos destroços dos cafeeiros (uma massa tensa, dinâmica, fortemente riscada), bem ao centro da gravura, está uma negra, nua, de cabelos muito curtos, lábios grossos e seios fartos; às suas costas, uma criança agachada e encolhida – a representação de mãe e filho contrastando com o esquematismo das três pequenas figuras humanas à direita, secundárias ao tema e à obra (e que inclusive parecem fugir da plantação, para fora da gravura). O que há de notável aqui é a colocação da mulher, mãe e negra, no centro do cafezal e, por extensão, da cafeicultura. Segall aproxima-se, assim, da "mulata roxa" de Bandeira: a mãe de todo o café, que a ele dedica o seu trabalho, a sua força e a sua vida. É uma construção poderosa e, ao que tudo indica inédita, acrescentando ao olhar do negro e da escravidão, a dimensão do feminino (agora natureza, mas também humanidade)[3].

Considerações finais

O café é uma planta que é também *raiz* do modernismo paulista: ao longo da década de 1920, dela nascerão o desejo de modernidade e a própria modernização. Nesse sentido, planta e paisagem definem bem as ligações desse modernismo com a visão de mundo da burguesia cafeicultora, sintetizada na ênfase dada às noções de progresso e civilização. Com elas, café e cafezal constituem-se como signos do novo – renovando-se os mecanismos de importação e da exportação, e celebrando-se a energia, a técnica, mercadoria, a *commodity* e a especulação; suas "consequências" são, em grande parte, louvadas como positivas.

3 As gravuras de Segall podem ser vistas como uma primeira manifestação abertamente crítica da cafeicultura e de seus impactos sociais, no modernismo paulista. Tal posição ganhará força a partir dos anos 1930 – quando explode a crise do café (com a queda vertiginosa dos preços e o estabelecimento de políticas de queima do produto) e o modernismo passa a discutir com maior ênfase a "função social" da arte, além de aspectos como a "busca de uma expressão artística nacional" e "o caráter de classes das atitudes e produções" (LAFETÁ, 2000, p. 28). Nesse sentido, seria possível continuar o desenvolvimento do artigo abordando as obras de Candido Portinari (1903-1962) – que realizará uma série de pinturas ligadas ao café, como O lavrador de café, Índia e mulata, Mestiço (todas de 1934) e Café (1935) nas quais prioriza retratos de trabalhadores, além de cenas do próprio trabalho nas plantações; e Mário de Andrade, que entre 1929 e 1942 começará a escrever um romance e uma ópera (ambos inconclusos) intitulados Café – na ópera, particularmente, Mário assumirá a influência portinaresca, na representação de trabalhadores e camponeses, e abandonará a "realidade vegetal" do café, que passa a ser representado apenas como metáfora para os "valores sociais e coletivos" que o autor quer destacar ("força, trabalho, amor, paz"). Ambos os artistas, assim, darão vazão a ideias de transformação da sociedade, tendo a "revolução" como mote e dissociando o café de sua aura "modernizadora".

Pelo café, a nacionalidade se configura a partir de uma perspectiva em que o restante do Brasil (e, particularmente, o norte) é esquecido ou abertamente desprezado, visto "a reboque" de São Paulo. Para justificar tal perspectiva, constrói-se uma ligação entre a natureza e a história segundo a qual, se no passado a natureza teria sido fator fundamental para a conformação da "raça paulista", no presente, seria o paulista que estaria conformando a natureza, por meio da cafeicultura. Permeia tal construção a perspectiva do "futuro", tempo ao qual se quer pertencer – não por herança, pois não se desconhecem os pais, "e sim por agressão, conquista e determinação cega" (SEVCHENKO, 2014, p. 88). Nela, transparece também a tensão entre a natureza feminina (no passado, feroz; no presente, dominada) e o café masculino (herói do passado atualizado no presente). O dado da tropicalidade, que na botânica modernista frequentemente será associada à vegetação, com o café é relegada a um plano secundário; na verdade, o tropical aqui não se coloca como questão, já que se pretende substituir a identificação do Brasil à "Natureza" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 42) pelas universais conquistas da técnica, ficando a questão da identidade nacional em segundo plano.

Mas, no "processo de exacerbação de tensões" dos anos 1920 (SEVCHENKO, 2004, p. 18), a representação dessa planta (e também, como apontamos, o que ela deixa de representar) permite ultrapassar a concepção esquemática da arte e da literatura (e, mais amplamente, da cultura) unicamente como formalizações apenas *resultantes* do desenvolvimento das forças produtivas. Ao constituírem linguagem, ao conformarem estéticas (pois parece difícil falar em *uma* única estética, no modernismo paulista), tais produções serão os primeiros passos para uma exposição consciente de contradições de tempo, espaço e classe social ligadas ao café, interferindo, assim, na realidade mesma em que se desenvolvem estas contradições – capazes até, por vezes, de exprimir as "aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas" (LAFETÁ, 2000, p. 27).

Enquanto Cendrars defende as bases fortemente universalistas e as possibilidades democráticas da modernização capitalista, Segall nega o apagamento intencional (pelos modernistas inclusive) da memória da escravidão; traz à tona o negro (explorado) e o feminino (subjugado) como elementos constituidores da nacionalidade, pondo às claras as violências do patriarcado e do progresso. Se Oswald faz em seus poemas retratos e paisagens saborosos da aristocracia cafeeira e do café (em que o humor revela o dilema do artista que se equilibra entre a inovação estética e política e os "arcaísmos" dos interesses das classes à quais se liga), Mário perfaz todo um caminho de reflexão sobre a planta e sua cultura: desde o pé de café moderno-mecânico d´*O turista*, até a denúncia da exploração dos trabalhadores portinarescos de *Café* – passando, ainda, pela significativa *ausência* do café em *Macunaíma* (onde aparece apenas o seu duplo, o cacau, como moeda que nada vale em São Paulo, cidade marcada pela riqueza cafeeira). Será ainda Mário, que, junto com Monteiro Lobato, trará à tona o principal contraponto ao café, no campo da botânica modernista: o "mato", categoria de vegetação que reúne uma variedade de espécies – plantas "nossas" (embora "de ninguém"), rudes e muitas vezes pouco notadas; plantas que nascem independentemente da vontade humana, resistindo à(s) cultura(s) e expondo os problemas e limitações da dita "civilização", indicando, assim, possibilidades insuspeitas para o modernismo.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas. São Paulo, Ed. 34, 1997.

ANDRADE, Mário. Café [Concepção melodramática e O poema: tragédia coral em três atos] (1942). In: ANDRADE, M. Poesias completas – Vol. 1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, p. 547-613.

ANDRADE, Mário. Café [Romance]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

ANDRADE, Oswald. "Manifesto da poesia pau-brasil" (1924). In: TELES, G. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1983.

ANDRADE, Oswald de. Pau-brasil. Paris, Sans Pareil, 1925 [edição fac-similar: São Paulo, Edusp, 2002].

ARAÚJO, Motta. "A história da centenária Companhia Paulista de Estradas de Ferro". In: Jornal GGN, 01/03/2014. Disponível em < https://jornalggn.com.br/noticia/a-historia-da-centenaria-companhia-paulista-de-estradas-de-ferro > Acesso em 01.02.19

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo, Cia das Letras, 2008.

AZARI, Fedele. "Manifesto da flora futurista" (1924). In: BORTULUCCE, V. "Dois manifestos inéditos de Fedele Azari". Revista de História da Arte e Arqueologia, Campinas, Unicamp, n. 13, 2010, p. 145-156.

BACIU, Stefan. Manuel Bandeira de corpo inteiro. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

BANDEIRA, Manuel. "Ponta de trilho". In: O Jornal, 15/10/1927, p. 9. Disponível em < http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&PagFis=34535&Pesq=onda >

BERRIEL, Carlos. "Café pequeno" [Entrevista]. In: Jornal da Unicamp, Campinas, 5-11 ago 2013a, p. 5-7.

BERRIEL, Carlos. Tietê Tejo Sena: a obra de Paulo Prado. Campinas, Unicamp, 2013b.

CENDRARS, Blaise. Etc. etc. um livro 100% brasileiro. São Paulo, Perspectiva, 1976.

CENDRARS, Blaise. "Metaphysique du café". In: O Jornal, 15/10/1927, p. 5. Disponível em < http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&PagFis=34535&Pesq=onda >

CUNHA, Euclides da. "Fazedores de desertos" e "Entre as ruínas". In: CUNHA, E. Contrastes e confrontos. Rio de Janeiro, Record, 1975.

DEAN, Warren. A ferro e fogo: a história da devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo, Cia das Letras, 2018.

ENGELS, Friederich, MARX, Karl. Manifesto comunista (1848). São Paulo, Boitempo, 1998.

EULALIO, Alexandre, CALIL, Carlos. A aventura brasileira de Blaise Cendrars. São Paulo, Edusp, 2001.

FABRIS, Annateresa. O futurismo paulista. São Paulo, Perspectiva, 1994.

FAUSTO, Boris. História concisa do Brasil. São Paulo, Edusp, 2006.

LAFETÁ, Joao Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo, Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

LAJOLO, Marisa. Monteiro Lobato. São Paulo, Brasiliense, 1985.

LOBATO, Monteiro. A onda verde (1921). São Paulo, Brasiliense, 1979.

LOBATO, Monteiro. Cidades Mortas (1919). São Paulo, Globo, 2009 [e-book].

LOBATO, Monteiro. Urupês (1918). São Paulo, JPRLPCO, 2019 [e-book].

MARQUESE, Rafael de Bivar. "O Vale do Paraíba cafeeiro e o regime visual da segunda escravidão: o caso da fazenda Resgate". In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, 18, n. 1, jan-jul 2010, p. 83-128.

MORAES, M.; TONI, Flávia. "Mário de Andrade no Café". In: Estudos Avançados 13 (37), 1999, p. 261-4.

NASSIF, Luís. "Monteiro Lobato e os modernistas". In: Jornal GGN, 14/02/2012. Disponível em < https://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/monteiro-lobato-e-os-modernistas > Acesso em 28.01.19

O JORNAL. Edição commemorativa do bi-centenário do café. Rio de Janeiro, 15.10.1927. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/34535 >.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

PRADO, Paulo. Paulística Etc. São Paulo, Cia das Letras, 2004.

SEGALL, Lasar. A gravura de Lasar Segall (Catálogo). São Paulo, Museu Lasar Segall, 1988.

SEGALL, Lasar. Lasar Segall e a natureza (Catálogo). São Paulo, Museu Lasar Segall, 1980.

SEVCHENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Cia das Letras, 2014.

SOUZA, Ana Carolina V. "Martinico Prado: um empresário agrícola no interior paulista". In: Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, nº 35, 2009.

Le carnaval des écoles de samba dans l'espace et la légitimation de la culture populaire brésilienne

Antoinette Kuijlaars, Université Lumière Lyon 2, France
antoinettekuijlaars@hotmail.com

Palavras-chave :
Carnaval; occupation de l'espace public; assignations spatiales; culture nationale; citoyenneté.

RESUMO

L'objectif de cet article est de mettre au jour la place du carnaval des écoles de samba de Rio de Janeiro dans l'imaginaire national, et par extension, du degré de citoyenneté symboliquement accordé à leurs membres. La facilité, ou pas, avec laquelle les groupes carnavalesques populaires et non-blancs peuvent répéter et défiler dans les rues, bref, investir l'espace public, en est un indicateur. Les écoles de samba représentent un symbole de la culture nationale, tout en étant largement fréquentées par une population noire et métisse, marginalisée et criminalisée – bien qu'il y existe une mixité sociale relative. Si l'on peut les considérer comme une vitrine internationale de la culture brésilienne, l'évolution de la place qu'elles ont conquise et qui leur est laissée dans la ville montre une relation ambiguë des élites avec cette culture, entre valorisation et mépris, symbole national et répression. La place qu'occupe le défilé des écoles de samba dans la ville est un révélateur du degré et de la nature de la reconnaissance de cette pratique culturelle carnavalesque et populaire.

Après avoir brossé l'évolution du défilé des écoles de samba dans l'espace carioca, nous proposons un examen du sambodrome, structure de béton d'une capacité de 80 000 personnes dédiée quasi-exclusivement au défilé des écoles de samba, de son ancrage dans la ville et des pratiques qui y ont cours. Ensuite, nous analyserons l'implantation des écoles de samba dans la ville. Toutes situées, sans exception, dans des espaces périphériques, certaines d'entre elles mettent en place des stratégies d'accessibilité. Récemment, l'on peut observer une contraction de l'espace accordé aux écoles de samba dans la ville et l'imaginaire : diminution drastique des subventions, suppression (puis restauration limitée) des répétitions techniques dans le sambodrome, limitation du temps imparti pour la transmission télévisuelle. Autant de contraintes qui montrent d'une part la remise en cause des écoles de samba comme représentantes de la culture nationale, d'autre part les stratégies des écoles de samba pour réaffirmer leur légitimité.

Introduction

Considéré et vendu comme le plus grand spectacle du monde, le carnaval des écoles de samba de Rio de Janeiro constitue une des facettes de la culture du[1] samba, elle-même 'élément constitutif de la *brasilidade*, de l'identité brésilienne' (Vianna, 2014, 23). Le 'mystère de la samba' (Vianna, 2014) tient dans l'idée répandue de son passage rapide et abrupt d'une forme culturelle dénigrée et réprimée, d'origine populaire et noire, à un symbole de la culture nationale, censé représenter l'ensemble de la population brésilienne et, en particulier, le métissage la caractérisant. Il s'agit néanmoins d'un processus long et complexe aboutissant à une 'valorisation du 'populaire'' (Fléchet, 2013, 30), érigé en essence de la nation brésilienne. L'imbrication de la consolidation d'un nouveau genre musical né de métissages culturels et musicaux, du développement des media et en particulier de l'industrie radiophonique (Rivron, 2005, 2010 ; McCann, 2004), et du besoin de définir l'identité nationale brésilienne (Enders, 2000, 100), donne lieu à un 'processus de légitimation de la musique populaire afro-brésilienne, dont l'évolution du statut de la samba offre un exemple éclairant' (Fléchet, 2013, 30).C'est l'évolution de ce processus que nous proposons d'étudier ici au travers de l'analyse du carnaval des écoles de samba dans l'espace carioca.

Celui-ci est le fruit d'une longue évolution carnavalesque et de rapports de forces entre les manières légitimes de faire carnaval. Face aux défilés de l'élite de Rio de Janeiro, dominants au tournant du XXe siècle (Ferreira, 2014, 14), les écoles de samba, apparues à partir de la fin des années 1920, ont peu à peu conquis l'espace public pour devenir la forme dominante, tout du moins la plus médiatisée, de faire carnaval - au sein d'une multitude d'autres pratiques carnavalesques. 'Synthèse des manifestations carnavalesques antérieures' (Almeida, 2011, 1), elles concentrent la discipline et le développement d'un thème (*enredo*) des *ranchos*, les chars des sociétés car-

1 Nom masculin en portugais. Voir Enders (2000, 235). Le genre employé peut varier dans les citations d'autres auteurs et autrices, évidemment respectées à la lettre.

navalesques blanches des classes supérieures, le *batuque* (percussions afro-brésiliennes) et le samba des quartiers noirs et populaires. Résultat de nombreux passages entre couches sociales différentes, elles incluent des éléments culturels populaires comme de la culture dominante. Néanmoins, les différentes pratiques de samba sont socialement marquées, et 'l'idée de deux sphères séparées de samba (...) était déjà en place en 1932. Le développement consécutif du défilé [des écoles de samba] a renforcé cette idée' (McCann, 2004, 59). Aussi les écoles de samba sont-elles associées à une culture noire, populaire, authentique (ou sommée de l'être), '*soulful*' (McCann, 2004, 59).

C'est à la lumière d'un changement de paradigme de l'identité nationale, passant progressivement du projet politique du blanchiment de la population brésilienne, à l'exaltation du métissage comme essence, singularité et génie du peuple brésilien (Guimarães, 2012, 158), que les écoles de samba passent de l'illégalité à la reconnaissance par les pouvoirs publics à partir de 1935. Ceux-ci vont, dans une certaine mesure, également s'en servir comme instrument de la propagande nationaliste (Gomes, 2004 ; Faria, 2011 ; Enders, 2000, 270), tandis que, avant même leur officialisation, dans une quête de légitimité et d'affirmation d'appartenance à la nation, 'les thèmes retenus pour les défilés puisent dès les origines dans l'histoire du Brésil et manifestent l'adhésion à une vulgate civique commune' (Enders, 2000, 270). Les écoles de samba représentent donc un symbole de la culture nationale, tout en étant largement fréquentées par une population noire et métisse, marginalisée et criminalisée – bien qu'il y existe une mixité sociale relative. Si l'on peut les considérer comme une vitrine internationale de la culture brésilienne, l'évolution de la place qu'elles ont conquise et qui leur est laissée dans la ville montre une relation ambiguë de la classe dominante avec cette culture, entre valorisation et mépris, symbole national et répression.

Les pratiques carnavalesques font souvent l'objet d'une lutte pour l'occupation de l'espace public, qui est une lutte pour la reconnaissance symbolique. 'Expression d'une tension sur et pour le lieu, les fêtes publiques jouent un rôle important dans les stratégies de pouvoir des différents groupes sociaux' (Ferreira, 2014, 15). De plus, en tant que 'production d'un *monde de sens commun*', celles-ci engendrent 'l'harmonisation des expériences et le renforcement continu que chacune d'elles reçoit de l'expression individuelle ou collective' (Bourdieu, 1980, 97). Elles sont donc fondamentales dans la construction et le renforcement des représentations et hiérarchies sociales. Par ailleurs, les 'parades', expression du pouvoir disciplinaire, constituent 'une forme fastueuse de l'examen' où les individus défilant sont soumis aux classements et injonctions esthétiques, culturelles et comportementales, dans le cas présent, des jurés de carnaval - la plupart issus des classes moyennes et supérieures - départageant les groupes en concurrence. Le carnaval des écoles de samba est en effet une compétition, en place dès les origines du défilé, et chaque école est jugée selon une quinzaine de critères. De cette manière, 'les "sujets" y sont offerts comme "objets" à l'observation d'un pouvoir qui ne se manifeste que par son seul regard' (Foucault, 1975, 190). L'étude du carnaval des écoles de samba permet donc de mettre au jour la place de la population afro-brésilienne dans la société.

Cette enquête a été réalisée dans le cadre d'un master, puis d'un doctorat de sociologie (en cours). Elle est le fruit d'une démarche ethnographique et d'une intégration sur le terrain sur

le long terme – environ quatre ans en séjours cumulés entre 2005 et 2013. Les observations directes, recueillies par « participation observante » (Wacquant, 2000), constituent le matériau principal de l'enquête, complétées par une quarantaine d'entretiens. Quatre écoles de samba ont été observées de manière systématique, et une dizaine d'autres de manière ponctuelle. Le sambodrome et ses alentours a été fréquenté, en compagnie des personnes enquêtées, pendant la période de terrain au gré des divers événements qui y ont lieu (répétitions techniques, répétitions de bateria, défilé du carnaval, *apuração* (transmission des résultats en direct), défilé des championnes du carnaval, etc.).

Dans un premier temps, nous présenterons l'évolution de la place du défilé des écoles de samba dans l'espace carioca, et aborderons le sambodrome, structure de béton d'une capacité de 80 000 personnes dédiée quasi-exclusivement au défilé des écoles de samba, son ancrage dans la ville et les pratiques qui y ont cours. Puis, nous analyserons l'implantation des écoles de samba dans la ville. Toutes situées, sans exception, dans des espaces périphériques, certaines d'entre elles mettent en place des stratégies d'accessibilité.

L'évolution du défilé des écoles de samba dans l'espace carioca : de la Praça Onze au sambodrome

Avant même l'apparition des écoles de samba à la fin des années 1920, existait déjà une lutte pour l'espace carnavalesque entre différents types de défilés, structurée autour de la notion de visibilité et de légitimation des groupes carnavalesques. Il est donc nécessaire pour les groupes de passer dans les rues où se concentrent les sièges des journaux cariocas, car 'se présenter devant ces rédactions équivaut à acquérir un véritable certificat d'existence carnavalesque' (Ferreira, 2014, 148). De ce fait, 'La centralisation de la fête carnavalesque dans la rue do Ouvidor, puis sur l'avenue Central après sa construction, est liée à la légitimité voulue par les différents types de groupes qui défilent dans la ville' (Ferreira, 2014, 148) Les réformes urbaines, en particulier par le perçage de larges avenues insérées 'dans l›ancien réseau colonial de rues étroites' (Ferreira, 2014, 149), contribuent à l'ouverture de nouveaux espaces carnavalesques. 'Dans le cas du carnaval, ces nouvelles relations spatiales imposées par un nouvel agencement urbain ne changent pas immédiatement l'axe de la fête carnavalesque mais génèrent un nouvel espace carnavalesque dans la ville' (Ferreira, 2014, 153)[2]. Peu à peu, des espaces carnavalesques alternatifs se constituent, 'dans les quartiers et les banlieues, marquant ainsi un mouvement d'expansion du carnaval et l'apparition d'un discours qui va associer toute la ville de Rio de Janeiro à la fête carnavalesque' (Ferreira, 2014, 153). Le plus emblématique d'entre eux est constitué par le quartier de Cidade Nova et plus particulièrement par la Praça Onze, 'symbole du "carnaval populaire"' (Ferreira, 2014, 153).

À partir de la fin des années 1920, les défilés des écoles de samba ont lieu sur la Praça Onze, 'sorte de bouillon culturel originaire des nouvelles formes carnavalesques légitimées par le re-

2 Ce sera également le cas lors du perçage de l'Avenida Présidente Vargas dans les années 1940, qui deviendra le lieu du défilé des écoles de samba pendant plusieurs décennies.

gard bourgeois' (Ferreira, 2014, 154). Symptomatique des 'ambiguïtés du régime' (Enders, 2000, 271) de Getúlio Vargas envers les classes populaires afro-brésiliennes, sa destruction est planifiée pour percer la monumentale Avenida Presidente Vargas en 1941. En effet,

> Au moment où le samba devient pour le gouvernement une marque nationale et un objet d'exportation, notamment à destination des États-Unis, le prefeito du District Federal fait détruire les derniers résidus de la"Petite Afrique", comme le quartier de la place Onze, réduit authentique des pratiques religieuses et culturelles des Afro-Brésiliens de Rio de Janeiro. (Enders, 2014, 271)

Le défilé y prend alors place. Ainsi, pendant l'ère Vargas (1930-1954), les écoles de samba sont d'abord reconnues, légalisées, valorisées, subventionnées, puis voient leur espace traditionnel, d'où leur style musical a éclos du fait des métissages et mélanges sociaux et culturels, détruit. La région centrale de la ville, pour les 'groupes dirigeants', ne pouvait pas cohabiter avec ce 'mélange social', ce mélange de classes' (Freitas, 2007, 427). Le défilé continue sur l'Avenida Presidente Vargas jusqu'en 1984, année de l'inauguration du sambodrome. Elle sonne pour beaucoup comme une consécration du défilé dans la ville, mais peut également être considérée comme une assignation des masses populaires dans une zone dévalorisée du centre-ville.

Le sambodrome passe rapidement du projet démocratique, conçu par l'architecte Oscar Niemeyer, à la pratique de l'éviction des pauvres. D'une capacité de plus de 80 000 personnes, il a été inauguré en 1984, sous le premier mandat du gouverneur de l'État de Rio Leonel Brizola, 'le principal ennemi du régime militaire' (Enders, 1997, 196) – afin de doter d'une structure permanente le défilé des écoles de samba. Le projet architectural comportait la surélévation des gradins, pour permettre dans l'espace ainsi créé au niveau du rez-de-chaussée un accès libre aux personnes qui n'ont pas les moyens de payer un ticket d'entrée. Ce dispositif ne durera qu'un an, puisque dès 1985, cet espace sera fermé par l'administration du sambodrome pour 'aménager un énorme bar, dont les consommations revenaient encore plus cher que les entrées, et dont les tables et les chaises bouchaient la vue des spectateurs' (Galvão, 2000, 54). De plus, l'espace est soigneusement divisé entre les arquibancadas, gradins de béton, soit les entrées les moins chères, les *frisas* – espace aménagé de tables et de chaises, au prix intermédiaire – et enfin les camarotes, c'est-à-dire les loges, au prix prohibitif, dont la plupart sont louées par des grandes entreprises pour y accueillir les invités. En face, l'espace dédié au défilé composé de personnes qui, pour beaucoup, vivent dans des situations matérielles précaires, ne sont pas payées pour leur prestation, mais doivent dégager un budget personnel important pour se déplacer aux répétitions, voire payer leur costume. Des personnes qui doivent se changer dans la rue, attendre des heures pour défiler.

Le sambodrome est relativement bien desservi par deux stations de métro, Praça Onze et Central - dont la sécurité aux alentours n'est toutefois pas toujours assurée. S'y rendre en tant que public ou membre d'une école qui va défiler implique souvent de longues distances à parcourir à pieds, en particulier du fait de la délimitation par des barrières de la *concentração*, espace de préparation des chars et de mise en ordre des *alas* avant le défilé. Selon le secteur de la

structure auquel on se rend en tant que public, ou le côté de la rue où se retrouve l'école à laquelle on appartient, l'itinéraire change sensiblement et il faut anticiper tous ces éléments afin d'éviter de trop marcher (voire de rater le défilé de son école). Cet espace est situé hors du sambodrome et perpendiculaire à celui-ci, sur l'Avenida Presidente Vargas. Les membres des écoles doivent s'y réunir plusieurs heures avant le défilé. Cette attente se fait à leurs frais en ce qui concerne les boissons et la nourriture, malgré la mise en place de distribution d'eau ces dernières années (toutefois seulement accessible sur les derniers mètres de la *concentração* avant l'entrée de la piste, ce qui signifie généralement que l'on a déjà attendu plusieurs heures). Certaines personnes dorment sur leur imposant costume posé au sol en attendant l'heure de défiler, en particulier lorsqu'elles font partie des écoles de samba qui défilent vers 3h, 4h, voire 5h du matin. Au-delà des barrières, la rue est parsemée de petits snacks installés pour l'occasion, créant ainsi un espace d'intense convivialité.

C'est aussi le moyen pour ceux qui n'auront pas accès au sambodrome d'avoir un aperçu des chars et des costumes. Ainsi, l'on a ceux qui 'regardent', dans de plus ou moins bonnes conditions, le défilé, et ceux qui 'font', comme l'on aurait ceux qui 'surveillent' et ceux qui 'travaillent' (DaMatta, 1983, 110).

Au vu de ces différents points, l'on peut constater ainsi que la réalité du temps fort du carnaval est loin d'être égalitaire, mais maintient voire aggrave les structures discriminantes en place, notamment du fait de la prégnance de logiques commerciales et de classe dans le cadre de cet événement.

L'implantation des écoles de samba dans la ville : des espaces périphériques

L'implantation des écoles de samba n'est pas neutre, et relève systématiquement d'espaces périphériques. Elle révèle une géographie sociale des périphéries cariocas – c'est-à-dire pas uniquement selon le critère de la distance spatiale. Si quelques écoles de samba font référence à des 'favelas'[3] célèbres – alimentant par là-même la représentation qui associe écoles de samba et 'favelas' – la plupart sont ancrées dans des espaces largement invisibilisés.

École de samba = favela? Une équation ancrée dans les représentations

L'impossibilité de définir la catégorie 'favela'

Tout d'abord, un problème se pose quant à cette équation : il s'agit de la définition même de ce qu'est une 'favela'.

3 Licia Valladares rappelle le non sens scientifique de cette catégorie, relevant du sens commun. Pour cela, les guillemets seront employés (Valladares, 2006).

Licia Valladares, parle littéralement de 'favela 'inventée'' (Valladares, 2006, 14), et décrit tout le processus de construction de la catégorie, ainsi que de l'imaginaire autour des 'favelas'. Celui-ci n'est pas à négliger du fait des effets de réalité qu'il exerce, notamment sur les politiques publiques dans leur ensemble, leur contenu et leurs modalités pratiques d'application. Le mode d'habitat précaire et dépourvu de toute infrastructure sanitaire existait déjà au XIXe siècle, avant même la formation de la catégorie 'favela' (Valladares, 2006, 18). Celle-ci, par conséquent, n'apparaît pas de façon simultanée à un phénomène nouveau, mais bien à la suite d'un processus de construction médiatico-politique. Selon l'autrice, ce processus forme la base d'un 'mythe' toujours à l'œuvre dans les représentations actuelles de la 'favela', lesquelles 'sont largement tributaires des représentations du début du siècle' (Valladares, 2006, 15). Le lien entre représentations de la 'favela' en termes pathologiques et politiques publiques est étroit et celles-ci se réduisirent pendant des décennies à la mise en place de programmes d'éradication (Valladares, 2006, 41, 132 ; Goirand, 2001). Licia Valladares évoque un véritable système de dogmes (Valladares 2006, 156), et en dénombre trois principaux, 'l'affirmation de la spécificité des favelas' (Valladares, 2006, 157), qui détermine plusieurs trajectoires types – pauvreté ou criminalité – entre lesquelles les habitants des 'favelas' n'auraient pas d'alternative et dont ils ne pourraient se défaire. Cela débouche sur le dogme de 'la caractérisation sociale des habitants et du territoire : la favela est le lieu de la pauvreté, le territoire urbain des pauvres' (Valladares, 2006, 158), qui lui-même implique l'idée de 'ville dans la ville' (Valladares, 2006, 158) avec son mode de vie, sa culture, son système économique informel et parallèle propres, la 'favela' étant ainsi 'le symbole même de la ségrégation spatiale' (Valladares, 2006, 158). Enfin, 'le troisième dogme affirme l'unité de la favela, que ce soit au niveau de l'analyse scientifique ou sur le plan politique' Valladares, 2006, 159), aboutissant sur l'idée de *cidade partida*, la ville coupée en deux ou ville duale. Pourtant, au fil des études menées et en particulier des recensements, il ressort qu'il n'y a 'ni homogénéité ni spécificité des favelas, ni unité entre elle, ni même en leur sein pour les grandes ; (…) au point qu'il est impossible de les ranger dans une catégorie unique et distincte' (Valladares, 2006, 161). C'est plus dans la relation et dans l'interpénétration avec les quartiers aisés que la catégorie 'favela' se trouve justifiée, du fait du 'contraste violent de ces quartiers avec les beaux quartiers dont ils sont proches dans la zone sud huppée de la ville qu'à leurs caractéristiques propres supposées' (Valladares, 2006, 162).

Espaces périphériques et stratégies d'accessibilité

Historiquement, les écoles de samba sont associées aux 'favelas'. Cette représentation est profondément ancrée et on la retrouve dans les paroles de samba, les articles de presse ainsi que les discours des participant-es des écoles de samba - même lorsque ceux-celles-ci n'habitent pas dans des quartiers considérés comme des 'favelas'. Si certaines écoles ont été créées dans des favelas – et, pour certaines, s'y trouvent toujours –, cela n'est pas systématique, sans compter avec l'évolution que chacune d'entre elles a subie, évolution qui se traduit, entre autres aspects, par la délocalisation de la quadra dans un autre lieu que celui d'origine.

Par exemple, l'école Estação Primeira de Mangueira est une des deux écoles érigées comme étant les plus 'traditionnelles', et dont le prestige tient, pour partie, au succès radiophonique, d'une part, de ses compositeurs du 'cru' (Cartola), d'autre part des compositeurs et interprètes qui s'en revendiquent, mais sans en avoir fait 'vraiment' partie (Chico Buarque, issu des classes intellectuelles supérieures, fils de l'historien Sérgio Buarque de Holanda, professeur d'université en Italie et au Brésil ; l'interprète Beth Carvalho…). Cette école fut effectivement créée dans la favela de la Mangueira, et s'y trouve toujours aujourd'hui. Elle est d'ailleurs une des quelques écoles investies périodiquement par les touristes (cariocas, brésilien-nes ou étranger-ères), voire la plus fréquentée par ce type de public. Par contre, l'autre grande école 'traditionnelle', Portela, fut fondée et se situe toujours à Madureira, quartier périphérique et populaire s'il en est, très étendu dans l'espace et n'étant absolument pas réductible à une 'favela' (dans l'espace comme dans les caractéristiques sociales, d'infrastructures et du bâti du quartier).

Le cas des écoles ayant un lien d'origine avec une 'favela' précise qui s'est distendu, voire est presque inexistant, est également fréquent. C'est le cas d'Unidos do Viradouro, créée dans le Morro do Viradouro, et qui pour des raisons apparemment de confort et d'espace, a délocalisé sa *quadra* sur un terrain donné par la municipalité de Niterói à Barreto, de l'autre côté de la ville. L'école est plus associée à Niterói (et São Gonçalo !) dans son ensemble qu'au *morro* do Viradouro, et la direction a tenté de rétablir les liens avec son quartier d'origine lors de quelques actions symboliques. En règle générale, les grandes écoles de samba situées dans les municipalités périphériques à la capitale de l'État sont associées à leur ville dans leur ensemble – telle Beija-Flor de Nilópolis (Nilópolis), Viradouro (Niterói), Porto da Pedra (São Gonçalo), Grande Rio (Duque de Caxias).

Quant à Unidos da Tijuca, créée initialement au morro do Borel, auquel elle s'associe toujours dans ses chansons, non seulement elle n'en porte pas le nom, mais en plus elle a délocalisé sa quadra dans le centre de Rio de Janeiro, près de la gare routière, rendant son accès particulièrement facile pour les participant-es habitant dans toutes les régions de Rio de Janeiro et des municipalités alentour. Le lien d'origine avec tel quartier ou telle 'favela' est alors érigé en une sorte de mythe identitaire, et ce alors même que beaucoup de participant-es des écoles de samba en fréquentent assidûment plusieurs, parfois très éloignées les unes des autres et de leur quartier de résidence selon des logiques bien différentes que la logique locale du quartier. Par ailleurs, les recherches menées sur les percussionnistes de plusieurs écoles de samba montrent que ceux-ci ont des origines sociales et locales, ainsi que de parcours de vie très divers, et que si, effectivement, nombre d'entre eux habitent dans des favelas, ce n'est pas le cas, et loin de là, de tous.

Une illustration du 'contraste violent' : les écoles de samba dans les espaces dévalorisés du centre-ville et de la Zone Sud

Certaines écoles de samba, et elles sont largement minoritaires, sont situées en centre-ville, à proximité, ou en Zone Sud, et ce de manière significative dans ces espaces. En d'autres termes, l'on peut dire que les espaces où sont implantées les écoles de samba ne correspondent pas aux caractéristiques dominantes des quartiers concernés mais constituent des espaces péri-

phériques au sein, ou à proximité d'espaces valorisés. Étant donné que c'est dans la Zone Sud que la catégorie 'favela' fait le plus sens dans la ville, l'on peut dire que dans cette zone, les écoles de samba qui y sont toujours présentes sont associées à des 'favelas' – ce qui ne signifie en rien, toutefois, d'une part que tous les habitants de la 'favela' la fréquentent, ou que les membres de l'école soient tous issus de cette 'favela'. Pour la plus importante d'entre elles, Rocinha, qui oscille entre les deux premiers groupes du concours, elle est située au pied de ce qui est considéré comme la plus grande 'favela' d'Amérique latine, au bord de la route principale. Nichée au pied de cet imposant morne, lui-même surplombant les quartiers cossus de Gávea, Leblon et São Conrado, la *quadra* est très visible depuis la route et facilement accessible sans avoir besoin d'appartenir à la *comunidade* de Rocinha. En effet, l'on peut dire qu'elle constitue un interstice entre le *morro* et le reste de la ville ; il n'y a pas à pénétrer dans la favela pour accéder à l'école de samba. Une autre petite école semble occuper un espace interstitiel similaire, bien qu'à moindre échelle. Il s'agit de Mocidade Unida do Santa Marta, situé au pied de la 'favela' du même nom, nichée aux confins du quartier de classe moyenne supérieure et aisée de Botafogo. Celui-ci est en effet étalé entre plusieurs mornes et délimité par ceux-ci : après Santa Marta, il y a la roche et la forêt.

> Dans la rame de métro, je repère une dame avec sa petite fille, à leur couleur de peau ainsi que leur style vestimentaire, et me dis que si elles descendent à Siqueira Campos, elles doivent savoir où se trouve la quadra. Bingo ! Elle habite dans la comunidade et nous y emmène. À l'entrée de la Ladeira das Tabajaras, dont je ne soupçonnais pas l'existence bien qu'ayant habité le quartier pendant plusieurs mois, elle me conseille de prendre un mototaxi. Elle va parler aux gars « pour qu'ils fassent tout comme il faut», m'assure-t-elle. Elle précise qu'elle connaît la quadra, mais qu'elle n'y est jamais entrée.[4]

Enfin, deux écoles de moyenne portée, São Clemente et Alegria da Zona Sul, voient une partie ou la totalité de leurs activités délocalisées dans des espaces dévalorisés du centre ville, la zone portuaire. São Clemente, censée représenter la population de Botafogo, ou plus précisément, celle du morne de Santa Marta qui longe la rue São Clemente, est installée entre Central do Brasil et Leopoldina, où passent quantité de lignes de bus, de métro et de train, la rendant particulièrement accessible depuis toute la ville. Quant à Alegria da Zona Sul, elle exerce ponctuellement ses activités à proximité de son quartier d'origine – le morne Cantagalo à Copacabana –, en particulier les répétitions de rue sur le littoral de Copacabana, tandis que les répétitions régulières ont lieu dans ses locaux de la zone portuaire. La délocalisation des activités des écoles de Zone Sud est à mettre en lien avec les contraintes financières et la spéculation immobilière particulièrement forte dans cette partie de la ville. Par ailleurs, ces contraintes ne disparaissent pas nécessairement avec la délocalisation, même si elle permet certainement de les atténuer. En effet, en 2013, à la suite d'une spirale descendante qui l'a faite 'tomber' du groupe d'accès A au groupe C en l'espace de deux ans, Alegria da Zona Sul n'est plus en mesure de payer le loyer d'une *quadra* à l›année et se voit donc privée d›une quadra attitrée. L›école loue un local de sport dans la Zone portuaire – non loin de l'emplacement de son ancienne *quadra* pour ses événements marquants, comme la compétition pour le samba de l'année.

4 Extrait des notes ethnographiques du 6 novembre 2011.

Cette association exclusive entre école de samba et favela relève donc d'un mythe. Or, cette association participe à l'ensemble des représentations qui essentialisent la population afro-brésilienne dans un certain nombre de comportements bien précis, dans une culture qui, si elle est valorisée, l'est au titre du folklore et de l'exotisme « à vendre » notamment aux touristes étrangers, bref, qui assignent les personnes, à un endroit précis, à des pratiques précises qu'elles ne sont pas censées quitter ou auxquelles elles ne sont pas censées déroger.

Par ailleurs, et en particulier (mais pas uniquement) dans le cas des écoles prestigieuses du groupe spécial, les *quadras* sont la plupart du temps situées à proximité des grands axes routiers, même lorsqu'elles sont implantées dans des quartiers considérés comme des 'favelas', comme à Mangueira, Rocinha, ou encore Cubango. De ce fait, nul besoin de s'enfoncer dans des quartiers populaires dont on n'est pas originaire ou habitant : elles sont facilement accessibles par des habitants d'autres quartiers, toutes caractéristiques sociales confondues, en voiture ou en transports en commun. Elles représentent ainsi des espaces de mixité sociale et spatiale, des interstices entre des espaces socialement différenciés. Le contexte est différent lorsque l'école de samba sort de son espace privé, la *quadra*, pour réaliser une répétition de rue. Selon les caractéristiques de l'espace public occupé, il s'agira d'une pratique tolérée ou d'une véritable appropriation de l'espace.

L'exemple des répétitions de rue, entre pratique tolérée et appropriation de l'espace

L'enquête ethnographique m'a amenée à fréquenter régulièrement et sur le long terme quatre écoles de samba[5] et ponctuellement une dizaine d'autres, au gré des invitations des autres percussionnistes et des fêtes des écoles. Ces écoles, positionnées de manière différenciée dans l'économie du concours, ont des caractéristiques variées et reflètent l'hétérogénéité des situations dans les espaces périphériques cariocas. L'on passe de l'école prestigieuse faisant le choix de l'accessibilité pour le public et ses membres (Tijuca), implantée sur un grand axe routier et à proximité de nombreux moyens de transport en commun (arrêts de bus, gare routière, station de métro...), visible par de grands panneaux lumineux et spatialement déconnectée de sa *comunidade*[6] d'origine, à la petite école cachée en haut d'une colline, au sein d'une *comunidade* défavorisée (Villa Rica), sans oublier la myriade de situations intermédiaires comme l'école revendiquant l'appellation de 'berceau du samba' (Estácio de Sá), favorisant explicitement les membres issus du quartier tout en étant largement accessible (métro et diverses lignes de bus) aux participant.es venu.es de toute la ville. En regardant l'implantation spatiale des écoles de samba dans l'agglomération de Rio de Janeiro, l'on peut faire le constat suivant: les *quadras* sont toutes situées, sans exception, dans des espaces périphériques. D'une part, l'écrasante

5 Porto da Pedra (quartier populaire de São Gonçalo, commune populaire et de classe moyenne située de l'autre côté de la baie de Guanabara), Viradouro (Barreto, quartier populaire de Niterói, commune socialement mixte située de l'autre côté de la baie de Guanabara), Estácio de Sá (partie dévalorisée du centre-ville de Rio), Tijuca (zone portuaire, partie dévalorisée du centre-ville de Rio).
6 Communauté. Terme désignant les habitants de quartiers déshérités, souvent synonymes de « favelas » dans le sens commun.

majorité d'entre elles se trouve hors Zone Sud, en particulier en Zone Nord, le maillage d'écoles étant moins dense en Zone Ouest, dans la Baixada Fluminense[7] et de l'autre côté de la baie, à Niterói et São Gonçalo. D'autre part, les quelques *quadras* situées en Zone Sud ne se trouvent pas moins dans des espaces périphériques. Cela permet de définir la périphérie avec des critères autres que ceux de la distance spatiale, ainsi que de révéler la diversité de la réalité sociale des périphéries – le pluriel est donc de mise.

Du fait de cette diversité des situations et des implantations dans l'espace carioca, l'on peut se poser la question de l'intégration de ces pratiques dans le tissu urbain. Si les pratiques au sein des écoles de samba sont relativement homogènes, elles n'ont pas le même impact sur l'espace selon les quartiers dans lesquels elles sont ancrées – ou tentent de s'y ancrer. La plupart du temps, si l'on peut parler d'appropriation des espaces périphériques par les écoles de samba, force est de constater que les modalités sont différenciées en fonction des caractéristiques de ces espaces. L'on émet ici l'hypothèse que l'appropriation de l'espace fonctionne d'autant mieux que l'on peut observer une homologie entre les caractéristiques des espaces et celles des pratiques. Pour l'illustrer, prenons l'exemple des répétitions de rue. L'on peut tout d'abord observer que, dans le cas des écoles situées en Zone Sud, l'on peut évoquer l'idée d' 'emprunt' de l'espace plutôt que d'appropriation. Les contrastes spatiaux caractéristiques de la Zone Sud produisent des décalages facilement visibles et observables. En effet, lors d'une répétition de rue à Copacabana, l'occupation de l'espace se fait de manière circonscrite et ponctuelle : elle est tolérée plus qu'imposée ou revendiquée. Dans ce cas, il existe une difficulté d'appropriation de l'espace en Zone Sud par l'école de samba. Lorsque s'approche le carnaval, l'école Alegria da Zona Sul réalise quelques répétitions de rue, le dimanche, sur le front de mer de Copacabana. L'imbrication des activités implique que les populations investissent l'espace de manière différenciée, toutefois sans se mélanger.

> Le cadre est des plus plaisants : nous défilons sur la route, interdite à la circulation tous les dimanches qu›il y ait répétition ou pas, qui longe la plage de Copacabana. Il fait beau et la plage est bondée, nombreux également sont les promeneurs. Le défilé n›est pas des plus imposants comme dans le cas des écoles du groupe spécial, mais nous sommes tout de même assez nombreux. Les composants clés du défilé sont présents, commission de front, danseuses et danseurs, couples de mestre-sala et porta-bandeira, alas de comunidade, alas d'enfants, batterie, chanteurs et musiciens sur le camion-son. Alors que le défilé se met en branle, et que je pense ingénument que nous aurons le plaisir d'avoir un public fourni, force est de constater que l'école n'attire que peu les badauds. En fait, quelques dizaines de personnes nous suivent, enthousiastes et enjouées, venues spécialement pour assister au défilé. Quelques touristes probablement étrangers s'agglutinent, amusés par le spectacle, le temps de prendre quelques photos, puis retournent sur la plage ou passent leur chemin. Mais la plupart des personnes présentes ne constitue en aucun cas un public pour le défilé d'Alegria da Zona Sul : les passant-es, les plagistes et les client-es des kiosques daignent à peine tourner la tête en raison du volume sonore produit par le défilé, et continuent à vaquer à leurs occupations comme si de rien n'était. Une heure après, la répétition se termine, nous sommes récompensés par une boisson. Les participants se dispersent rapidement. À titre de comparaison, les défilés des blocos typiques de Zone Sud, charrient sur leur passage des milliers de personnes.[8]

7 Zone regroupant entre autres les communes de Nilópolis et Duque de Caxias.
8 Extrait des notes ethnographiques du 17 janvier 2010.

Au contraire, les répétitions de rue en périphérie relèvent d'une véritable appropriation de l'espace par les écoles de samba. Les rues sont fermées à la circulation spécialement pour le défilé de l'école de samba, et ce, environ deux heures avant le début. Dans l'espace laissé vacant, s'installe une multitude de vendeurs ambulants de boissons, fritures, soupes, burgers, hot-dog, et goodies aux couleurs de l'école. C'est la concentração : petit à petit, public habillé à ces couleurs et participant-es vêtus du t-shirt de l'école occupent l'espace, retrouvent leurs ami-es, boivent une bière ou un coca-cola, mangent un morceau. Quelques haut-parleurs appartenant à des vendeur-euses, souvent véritables fans de l'école, passent en boucle des sambas ; des petits téléviseurs diffusent les défilés des années précédentes. Environ une heure plus tard, les directeurs9 de l'école commencent la distribution des instruments. Le camion-son s'installe et diffuse le samba de l'année à tue-tête – et en boucle. Les membres se mettent en place et commencent à former la structure du défilé, dans l'ordre. La bateria se met progressivement en position. Ces répétitions charrient un public nombreux, si nombreux que les bousculades sont fréquentes. L'école doit mettre en place un cordon de sécurité pour séparer le défilé du public : les membres de l'école affectés à la sécurité entourent le défilé par une corde et empêchent ainsi les intrus-es de pénétrer l'espace du défilé. Le public l'accompagne en chantant à tue-tête, en dansant – quand il y a de la place pour cela. À la fin de la répétition, c'est la 'dispersion', et selon que la circulation automobile est rétablie rapidement ou non – cela dépend de l'emplacement de la répétition – celle-ci peut également durer plusieurs heures. À Niterói et São Gonçalo, où Viradouro et Porto da Pedra défilent sur des axes principaux et centraux, la circulation est rétablie relativement rapidement après la fin du défilé. Si cette localisation permet une accessibilité importante, elle implique une appropriation de l'espace circonscrite dans le temps par les pouvoirs publics. Par ailleurs, au vu de la proximité des deux écoles, il était de coutume de faire en sorte que les répétitions ne se chevauchent pas. En effet, les membres participant aux deux écoles sont nombreux – y compris certains directeurs. Pourtant, en 2011, la municipalité de São Gonçalo cède aux plaintes des habitants excédés par les nuisances sonores et impose l'horaire de la répétition, qui termine plus tôt mais se passe en même temps que celle de Viradouro. Au contraire, Tijuca organise sa répétition de rue dans une rue de la zone portuaire de Rio, proche du centre-ville mais constituant une zone dévalorisée, où elle y a un local de stockage de matériel et d'instruments. Peu fréquentée le soir, la rue n'est pas rouverte à la circulation et la fête continue pendant plusieurs heures après la fin de la répétition. Tijuca organise même des petits concerts ou diffuse de la musique après le passage du défilé et la dispersion d'une partie des participants. L'on peut remarquer par ailleurs que les structures des vendeur-euses ambulant-es sont plus imposantes, sachant qu'ils-elles peuvent s'installer pour toute la soirée. Fin 2011, alors que la rue est en travaux dans le cadre du projet de réhabilitation du quartier en vue de l'organisation de méga-événements sportifs, Tijuca change de lieu de répétition mais opère de la même manière. À proximité de ses locaux de la Cidade do Samba – située proche du centre-ville, derrière la gare routière et station de train de banlieue Central do Brasil – elle investit et s'approprie une rue dévalorisée et peu fréquentée le soir. Si le quartier concerné est en partie résidentiel, les habitant-es semblent ravi-es de l'animation et prennent part à la fête. De cette

9 Exclusivement des hommes en ce qui concerne les tâches telles que la distribution des instruments. Pour plus de détails sur la division sexuelle du travail, voir Kuijlaars (2017).

manière, l'école parvient à allier accessibilité et appropriation de l'espace afin de garantir un espace durable pour ses activités. Si la stratégie de Tijuca semble si efficace, c'est qu'elle consiste à investir des espaces qui permettent une homologie sociale avec ses activités.

Conclusion : quel espace pour les écoles de samba?

Au vu de l'ensemble de ces observations, l'on peut en déduire que l'espace accordé, voire assigné aux écoles de samba relève globalement d'une appropriation cadrée d'un espace dévalorisé du centre-ville. Les conditions d'accès aux locaux de répétition et au sambodrome, d'appropriation de l'espace public lors des répétitions de rue, sont révélatrices des revendications des écoles de samba et de l'espace qui leur est accordé. Si la plupart d'entre elles mettent en œuvre diverses stratégies pour rendre leurs *quadras* accessibles, pratiquer le carnaval au sambodrome, que l'on fasse partie du public (du moins en ce qui concerne le public autonome, c'est-à-dire qui se déplace par ses propres moyens) ou du spectacle, n'est pas chose aisée: de nombreux éléments sont à prendre en compte en raison des difficultés à se déplacer, d'une part dans l'agglomération pendant le carnaval, d'autre part dans le sambodrome et dans ses alentours. Il est facile de se perdre ou de ne pas savoir comment se rendre de l'autre côté du sambodrome lorsque l'on débute dans cette pratique, ce qui peut avoir pour conséquence une grande perte de temps, pouvant aboutir à rater le défilé pour lequel on est venu. L'environnement du et autour du sambodrome est relativement hostile et inconfortable. Par ailleurs, récemment, l'on peut observer une contraction de l'espace accordé aux écoles de samba dans la ville et l'imaginaire : diminution drastique des subventions, suppression (puis restauration limitée) des répétitions techniques dans le sambodrome, limitation du temps imparti pour la transmission télévisuelle. Autant de contraintes qui montrent d'une part la remise en cause des écoles de samba comme représentantes de la culture nationale, d'autre part les stratégies des écoles de samba pour réaffirmer leur légitimité.

Références

ALMEIDA, Paula Cresciulo de. O carnaval de 1935 : oficialização e legitimação do samba. In XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH : 50 anos [online], São Paulo, 2011. [cited 7 march 2019]. Available from:<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307625895_ARQUIVO_OCarnavalde1935oficializacaoelegitimacaodosamba.pdf>

BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris : Minuit, 1980. 474 p. ISBN 2-7073-0298-8 978-2-7073-0298-4.

DAMATTA, Roberto. *Carnavals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*. Paris : Seuil, 1983. 310 p. ISBN 978-2-02-006339-5.

ENDERS, Armelle. *Histoire du Brésil contemporain : XIXe-XXe siècles*. Bruxelles : Complexe, 1997. 282 p. ISBN 2-87027-637-0.

_____. *Histoire de Rio de Janeiro*. Paris : Fayard, 2000. 408 p. ISBN 978-2-213-60310-0.

FARIA, Guilherme José. O Acadêmicos do Salgueiro : uma escola engajada. In XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH : 50 anos [online], São Paulo, 2011. [cited 7 march 2019]. Available from: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848293_ARQUIVO_OsAcademicosdoSalgueiro.pdf>

FERREIRA, Felipe. *L'invention du carnaval au XIXe siècle : Paris, Nice, Rio de Janeiro*. Paris : L'Harmattan, 2014. 276 p. ISBN 978-2-343-04313-5.

FLÉCHET, Anaïs. *"Si tu vas à Rio..." La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. Paris : Armand Colin, 2013. 392 p. 978-2-200-27725-3.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975. 318 p. 978-2-07-029179-3.

FREITAS, Sheille Soares de. O Morro do Castelo e a Praça Onze : territórios em disputas. *Revista História & Perspectivas*, 2007, vol. 1, n°36/37, p. 421-428. ISSN 2176-4352.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Le carnaval de Rio : trois regards sur une fête brésilienne*. Paris : Chandeigne, 2000. 219 p. ISBN 978-2-906462-68-7.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. La République de 1889 : utopie de l'homme blanc, peur de l'homme noir. (La liberté est noire, l'égalité, blanche, la fraternité, métisse). *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, 2012, n°1, p. 149-168. ISSN 2257-0543.

GOIRAND, Camille. *La politique des favelas*. Paris : Karthala, 2001. 373 p. 978-2-84586-123-7.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba : malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *Topoi*, 2004, vol. 5, n°9, p. 171-198. ISSN 2237-101X.

KUIJLAARS, Antoinette. L'hexis corporelle des femmes des *baterias* : entre idéal de féminité et modèle de virilité. *Brésil(s). Sciences humaines et sociales* [online], 2017, n°11, p. 1-21. ISSN 2425-231X. [cited 7 march 2019]. Available from: <https://journals.openedition.org/bresils/2202>

McCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil : popular music in the making of modern Brazil*. London : Duke University Press, 2004. 296 p. ISBN 978-0-8223-3284-8 978-0-8223-3273-2.

RIVRON, Vassili. *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire : étude comparée de deux modalités de construction culturelle du Brésil (1888-1964)*. Paris : EHESS, 2005. 622 p. Thèse de doctorat en sociologie.

_____. Le goût de ces choses bien à nous. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 1, n° 181/182, p. 126-141. ISSN 0335-5322.

VALLADARES, Licia. *La favela d'un siècle à l'autre : mythe d'origine, discours scientifiques et représentations virtuelles*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006. 229 p. ISBN 2-7351-1091-5.

VIANNA, Hermano. *Samba : musique populaire et identité nationale au Brésil*. Paris : Riveneuve, 2014. 195 p. ISBN 978-2-36013-234-8.

WACQUANT, Loïc. *Corps et âme : carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille : Agone, 2000 268 p. ISBN 2-922494-47-0 2-910846-43-1.

Da flor da pele à cor da tela: a experiência corpórea e a prática pictórica em paisagens de interstícios urbanos

Arthur Simões Caetano Cabral, FAU-USP, Brasil
arthur.cabral@usp.br

PALAVRAS-CHAVE:

Devaneios poéticos; imaginação da matéria; experiência paisagística; pintura de paisagem; interstícios urbanos.

RESUMO

Nas grandes cidades contemporâneas, onde a presença da natureza se restringe, em grande medida, às áreas excepcionalmente reservadas a ela, a paisagem é fenômeno raramente reconhecível. Com efeito, numa visada rápida ou considerando apenas fotos aéreas – imagens quase instantaneamente veiculadas na atualidade –, pode-se afirmar que não há espaço ou ocasião para a fruição paisagística nas metrópoles de nossos tempos se assumirmos que a paisagem pressupõe uma relação especial com a natureza, ou, em outros termos, que a paisagem põe em jogo e expõe a relação entre o homem e a Terra. Contudo, há situações incrustadas no urbano que passam ao largo das visadas rápidas, das fotos aéreas ou, até mesmo, das maneiras pelas quais a cidade é cotidianamente vivenciada. Na mesma medida, as manifestações da natureza se mostram alheias aos ditames humanos e às restrições a ela impostas na delimitação de parques e áreas verdes, por exemplo. Nos interstícios da cidade, isto é, em espaços situados entre as áreas intencionalmente concebidas com vistas ao atendimento objetivo das mais diversas demandas urbanas, há espaços nos quais a natureza vem à tona, manifestando-se de forma originária em brotações imprevistas, em afloramentos rochosos, na expressão das águas correntes de pequenos córregos parcialmente visíveis. Trata-se, frequentemente,

de espaços residuais, imiscuídos na cidade sob a condição de “sobras” do processo de produção, os quais oferecem oportunidades ao reconhecimento sensível das feições da natureza que, autenticamente, insiste em habitar os entremeios urbanos e aos devaneios poéticos que nutrem e acompanham tal reconhecimento. Suas formas e dimensões não seguem qualquer padrão, o que desaconselha, de partida, estudos morfológicos e locacionais desses espaços, bem como análises centradas na imaginação formal. Nesse sentido, o presente artigo parte do pressuposto de que é pela imaginação da matéria, nos termos de Gaston Bachelard, que o potencial paisagístico dos interstícios urbanos poderá ser aferido. Supõe-se, ainda, que as manifestações da natureza presente nos entremeios da cidade, por insinuadas que sejam, ao apresentarem em ato sua potência originária, suscitam imagens que participam de uma poética da paisagem. Nas páginas que se seguem, pretendemos aferir os nexos estabelecidos entre a fruição paisagística in situ, isto é, a experiência corpórea da paisagem, e as expressões da paisagem manifestas a partir da prática pictórica, in visu. Assume-se de partida que a pintura de paisagem se oferece como meio propício ao reconhecimento da imaginação material na contemplação paisagística, haja vista que ela escapa à mera representação mimética ou factual. Por outro lado, entende-se que a experiência fenomenológica dos espaços intersticiais e da natureza neles manifesta permite o despontar, em ato, de imagens associadas aos elementos fundamentais da matéria. Assim, por vias imaginais e sensíveis, as aberturas que a imaginação material oferece à fruição paisagística serão aferidas a partir da análise de uma pintura de paisagem realizada pelo artista Raphael Galvez nas bordas da cidade de São Paulo, em 1945, e dos registros de idas a campo realizadas na atualidade em espaços próximos àqueles visitados pelo pintor com vistas à imersão nos interstícios da cidade.

Devaneios materiais e emoções estéticas

Na abertura inconclusa do horizonte que a revela e a encobre, a paisagem escapa aos esforços de definição, de objetivação, de representação. Sua existência fugidia é sempre atual, sua experiência se dá no instante de sua apresentação, sempre incompleta, no desvelar parcial e na promessa de desvelamentos futuros. Relacionando-se diretamente à experiência sensível da Terra e aos modos pelos quais o homem a habita, a paisagem se associa à grande natureza de onde se desprendeu para reivindicar sua autonomia (SIMMEL, 1913); ela é natureza esteticamente contemplada (RITTER, 1963, 1997); ela é presença do infinito na finitude de um espaço limitado (ASSUNTO, 2005). Em outros termos, a fruição paisagística se dá nos contornos tênues entre o visível e o invisível, na dissolução dos limites entre a subjetividade humana e a concretude da Terra; é fruição que nasce da fricção entre a superfície terrestre e a pele de quem a experiencia; é apresentação, de cor em tela, de imagens poéticas atinentes à Terra.

Este artigo visa à reflexão sobre as correspondências entre a fruição da paisagem *in visu*, apresentada em pinturas de paisagem, e *in situ*, na experiência corpórea de espaços que remetem à paisagem. De maneira mais específica, serão percorridos e abordados espaços intersticiais da cidade,

isto é, espaços irresolutos, isentos de qualquer intencionalidade, os quais abrigam manifestações espontâneas da natureza, acolhendo situações paisagísticas em latência e possibilidades de emergência de imagens poéticas em meio a situações as mais prosaicas do tecido urbano.

Considerando os desafios que se colocam na contemporaneidade às possibilidades de imaginar e representar a Terra, as paisagens e os lugares, o enfoque aqui proposto ganha contornos ainda mais problemáticos ao se voltar, especificamente, às oportunidades de fruir e de exprimir a experiência de paisagem em situações em que ela é dada como ausente ou apenas latente – quais sejam, as grandes cidades contemporâneas. Desde a industrialização, a cidade nega a natureza e inviabiliza a paisagem (ASSUNTO, 2005), reservando-lhes, quando muito, espaços confinados nos quais elas se apresentam, quase sempre, de modo estereotipado, esvaziadas de seus sentidos mais fortes.

Se numa cidade como São Paulo a paisagem está banida, as relações que nela e com ela se estabelecem são relações sem rosto, sem olhar, sem escuta, sem expectativa, sem reminiscência. No entanto, da estrita funcionalidade e pretensa racionalidade, e das inúmeras contradições e carências com que se produz esse gigantesco aglomerado urbano, assomam espaços que persistem como resíduos, como interstícios desprovidos de intencionalidade. Os resíduos estão presentes em todos os processos; não haveria por que estarem ausentes do urbano. Eles se situam na indeterminação, na abertura que subsiste a toda construção racional, superando-a: “Há na superação um risco, uma possibilidade de malogro ao mesmo tempo que de realização, uma promessa, um desafio, se quiserem, traços comuns de toda ação criadora” (LEFÈBVRE, 1967).

Mas de que modo podem despontar nos resíduos da cidade imagens poéticas atinentes às manifestações da Terra, considerando que tais espaços passam, frequentemente, ao largo dos olhares que cotidianamente percorrem as cidades? Uma das hipóteses para averiguar a potência dos interstícios urbanos com relação ao desvelamento de paisagens possíveis, embora improváveis, apoia-se nas “forças imaginantes” que “escavam o fundo do ser”, procurando encontrar nele “o primitivo e o eterno” (BACHELARD, 2013: 1). Em outras palavras, as reflexões aqui propostas estão voltadas à imaginação material e às imagens diretas da matéria, na tentativa de encontrar “por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam” (BACHELARD, 2013: 2).

Segundo Bachelard, os estudos das emoções estéticas muito têm a ganhar com as investigações acerca da zona dos devaneios materiais que antecedem a contemplação. De acordo com o autor, “sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho” (BACHELARD, 2013: 5). Se os ensaios de Bachelard sobre a imaginação das forças, do movimento, da matéria e sobre a poética do espaço tiveram como objeto central o poema, eles não deixam de incentivar a investigação da imaginação que atua na paisagem in visu ou in situ, reforçando as correspondências entre essas diferentes formas de fruição: “Que o imaginário decorra da coextensidade de corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente, é a hipótese central de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos

modos da Substância – a terra, o ar, a água, o fogo – para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético" (BOSI, 2004: 24-25).

Nesse sentido, serão abordados nas páginas seguintes aspectos dos interstícios urbanos que se encontram aquém e além das questões formais, que escapam das tentativas de racionalização, de esquematização, de conceituação ou de síntese e que se apresentam antes à imaginação e à experiência sensível do que ao pensamento lógico. Assume-se, de partida, que os elementos naturais presentes na cidade, embora frequentemente reduzidos a fragmentos incoerentes ou restritos a resíduos com as mais diversas formas e dimensões, conferem oportunidade para manifestações profundas e remotas da natureza, enquanto princípio vital, que poderiam ser tomadas, numa associação livre, como expressões do "inconsciente" da Terra, em paralelismo com as camadas do inconsciente humano. A presença velada de tais elementos nos interstícios da cidade constituiria, sob essa perspectiva, a fonte arquetípica da qual emergem valores imagéticos os mais diversos.

No que diz respeito às imagens poéticas associadas à fruição da paisagem *in visu*, a pintura de paisagem é um dos meios que permitem aferir tal pressuposto. Isso porque a presença da paisagem na pintura não se apoia nos conceitos ou nas representações objetivas, embora tal desprendimento da mera objetividade não constitua, contrariamente, um "sentimentalismo" apenas calcado no sujeito. Ela pode encerrar "tudo o que é humano e também todo o resto, tudo o que se estende antes e para além do homem [...]: é natureza que nasce, mundo que acontece" (RILKE, 2009: 57). Ela remete a algo ausente: "ela torna o invisível visível, mas como coisa subtraída, distanciada" (STRAUS, 2000: 382). E, retornando a Bachelard, se as pinturas de paisagem podem exprimir o inapreensível, é possivelmente porque as imagens que nelas se apresentam provieram do "bem sonhar" e guardam o "caráter primitivo [...] da imaginação criadora" (BACHELARD, 2008: 2).

A relação entre os devaneios da matéria manifestos em pinturas de paisagem e aqueles que irrompem com a experiência fenomenológica atual será apresentada a partir da interpretação do quadro *Do outro lado do rio (bairro de Santana)*, produzido por artista Raphael Galvez em 1945 em uma das excursões que o artista costumava realizar pelos arredores de São Paulo. Hoje amalgamadas ao tecido urbano, as situações retratadas por Galvez podem encontrar correspondência nos espaços intersticiais atuais da cidade – intui-se que a origem das imagens poéticas manifestas em suas pinturas possa animar imagens novas, mas de natureza semelhante, a partir da experiência corpórea atual de tais espaços. Entre relatos de caminhadas e comentários acerca do fazer pictórico, pretende-se atestar a persistência dos "modos da Substância" que possibilitam a experiência de paisagem em resíduos urbanos, onde a natureza pode emergir e despertar imagens arquetípicas.

As paisagens de Raphael Galvez

É certo que há muito o que dizer sobre as paisagens de Raphael Galvez. Talvez fosse possível, e mesmo desejável, em alguns casos, iniciar tais dizeres abordando a formação do artista, retomando relatos dele colhidos ou tecendo suposições acerca das questões que o impeliam em

direção aos arredores de São Paulo com suas tintas, suportes, pinceis. Os aspectos históricos e mesmo memorialistas, dentre os quais fossem relacionadas as circunstâncias de suas excursões aos subúrbios paulistanos dos anos 1940, também poderiam ser um ponto de partida conveniente a quem se propusesse a discorrer sobre a presença da paisagem em sua pintura.

A amplitude da obra de Galvez e a multiplicidade de expressões pelas quais ele evoca os sentidos da paisagem favorecem a possibilidade de entradas bastante diversas. Se há tanto o que dizer acerca de suas pinturas de paisagem, por outro lado, não é, em qualquer hipótese, menos importante o que se tem a ouvir delas. Aqueles que optarem por esse modo específico de entrada, entretanto, deverão estar cientes das dificuldades a serem enfrentadas e das armadilhas a serem evitadas. O que as paisagens de Galvez têm a dizer não se refere, apenas, à concretude dos territórios por ele percorridos e contemplados. Elas não documentam espaços, não os situam, objetivamente, sob certa perspectiva em dado momento. Analogamente, elas não dizem respeito, exclusivamente, à subjetividade do artista – o que desaconselharia estudos que se ativessem às suas pinturas enquanto projeções fieis apenas a seus questionamentos, sentimentos ou emoções interiores.

A voz pela qual suas paisagens se manifestam é indireta, tortuosa. Mais que os signos apresentados sobre a tela, são as relações estabelecidas entre eles que nos anunciam um mundo novo – que não é mimesis da realidade, embora se comunique com ela –, um mundo inaugurado e mantido em vigência pelas mãos do artista; mais que formulações fechadas, recursos gráficos predefinidos ou frases completas, são os hiatos entre elas, ou, em outros termos, aquilo que não é dito explicitamente, que não é completamente resolvido e que permanece apenas insinuado, impregnando a "atmosfera" de suas paisagens, o que revela a experiência paisagística do pintor e que nos suscita fruições paisagísticas.

Com efeito, o contato entre a intimidade de Galvez e a exterioridade do mundo se manifesta em atmosferas. Não há objetividade nesse contato, isto é, não há objetos em sua pintura que sejam dele resultantes, senão determinado modo pelo qual o mundo (e nossa existência no mundo) se apresenta ao pintor, determinado humor, determinado clima[1] sugerido por suas paisagens. Tais atmosferas, tão variáveis de quadro a quadro, são evocadas a óleo, a cor, no contato ora ligeiro, ora duradouro, insistente, do pincel contra o suporte.

Nesse sentido, não parece excessivo dizer que as paisagens de Galvez põem em jogo uma poética da paisagem. É pelo fazer, isto é, pela poiesis, que se nos são desveladas as qualidades das imagens que despontam aos olhos, ao corpo e ao espírito do pintor no que ele se dispõe à fruição paisagística. Exprimir essa fruição, por sua vez, demanda posturas que evoquem a sua vigência e a sugiram em ato, que não a enrijeçam ou procurem embalsama-la ou convertê-la em objeto estático. Sob essa perspectiva, o trabalho de Galvez dedicado à pintura de paisagem

1 Se tomarmos o termo clima em seu uso mais geral, em abordagens meteorológicas, por exemplo, devemos assumir que ele se refere propriamente a fenômenos que não se resolvem, simplesmente, pela medição da temperatura, da pressão ou da umidade atmosférica. O clima depende da experiência direta, do modo como o sentimos, não sendo apenas subjetivo, posto que condicionado por dados exteriores, nem apenas objetivo, posto que não traduzível em números ou quantificações.

pode ser entendido como um fazer propriamente paisagístico. Se fossem palavra, texto, poema, suas paisagens não se limitariam a descrever a visada do artista e os aspectos da realidade concreta por ela alcançada; se fossem música, os movimentos de sua composição sugeririam as variações tênues ou bruscas do horizonte, as substâncias etéreas que se apresentam acima dele, a solidez ou o fluir das existências rentes ao chão. Sendo pintura, seu trabalho mantém vigente a poética da paisagem ao operar a expressão, camada a camada, cor sobre cor, das reverberações da Terra em seu ser.

Embora os meios tons, os pigmentos terrosos e cinzentos impregnados de uma luminosidade úmida, quase opaca, sejam predominantes em muitas de suas paisagens, há vozes bastante distintas que nelas se pronunciam. Ora as nuvens se imiscuem nos ramos mais altos das árvores vistas ao longe e derramam sobre a Terra sua luz pálida, enfraquecida, pouco disposta a prostrar sequer sombras brandas das formas que se elevam do solo; ora emerge do barro desnudado em vermelho, do calor fabril das chaminés – contraponto ereto à planura indefinida, quase incômoda, das várzeas –, o contraste forte entre moitas luminosas de capins, paredes mal caiadas e cumeeiras abatidas, culminando em céus de chumbo, nuvens insustentáveis.

Seu olhar, frequentemente interessado em situações ambíguas, nas quais o contato entre a natureza e a ocupação urbana não se mostra plenamente resolvido, percorre os territórios dos arredores de São Paulo e os revela enquanto espaços solitários, em alguma medida melancólicos ou taciturnos. Suas paisagens se dão em espaços silenciosos – mesmo no caso dos bairros industriais, cuja atmosfera sugere o ruído apenas abafado dos maquinários –, distantes das multidões das áreas centrais. Quando muito, intui-se o canto de uma lavadeira ou outra à beira do Tietê, a conversa desapressada de sitiantes, o farfalhar dos ramos ao vento das tardes cinzentas, o ronco de pequenos rios em trechos encachoeirados.

Se a solidão e o silêncio estão entre as condições encontradas por Galvez para exprimir suas paisagens, se tais condições permitem ao artista trazer à tona a expressão sutil de existências que frequentemente são obliteradas no meio urbano – da bruma distante que reveste os morros à relva descuidada que recobre com diferentes tons de verde as beiras das ruas de terra –, por outro lado, não se pode afirmar, em qualquer hipótese, que sua pintura seja indiferente aos aspectos sociais ou que ela assume, como tema central, territórios despovoados. Ao contrário, as paisagens de Galvez são notadamente habitadas e os modos pelos quais o homem trabalha a Terra nos arredores da cidade se anunciam nas feições rústicas do casario, em pontes, estradas, igrejas, nos gestos das figuras humanas que, embora apenas sugeridos, estabelecem uma conexão imediata, quase crua, com os territórios onde se encontram.

As árvores, a relva e as construções humanas, a água, a terra e o céu estabelecem uma relação de unidade nas paisagens de Galvez. Embora incompleta, não totalmente tematizada, tal unidade é sugerida por atmosferas, das quais fazem parte cada um dos elementos retratados. Suas feições se comunicam incessantemente; seus traços, por mais contrastados ou definidos, se confundem uns aos outros na medida em que todas as existências que participam de suas paisagens parecem comungar de um mesmo clima, de um mesmo sentimento. Suas vo-

zes emitem notas distintas, apresentam tonalidades próprias, mas participam de uma mesma harmonia. Talvez o tema das composições de Galvez permaneça inacessível, a menos que se permita fruir, profundamente, as paisagens por ele evocadas. Nesse caso, deixemos de lado, ainda que provisoriamente, tudo o que se poderia dizer a respeito de sua pintura de paisagem e comecemos pelo esforço de acurar olhos, ouvidos, corpo e espírito para que possamos apreender o que as paisagens de Galvez manifestam.

A paisagem *in visu* – práticas pictóricas

O morro arroxeado ao fundo soergue o horizonte em linha ondulada. Difícil dizer se sua presença vaporosa, quase espectral, herda do céu sua superfície quente, rosada, ou se é ele quem faz levitar o calor úmido da Terra. A luz enviesada do poente percorre o quadro de cima a baixo. Ultrapassa a serra, deita-se sobre as casas de além-rio e adormece entre as duas margens. No caminho inverso, ao refletir-se nas águas claras, a luminosidade embebe as dobras do relevo com a névoa abafada da várzea, carreia o barro das ladeiras às cumeeiras, unge a fronte corada da Cantareira e, enfim, dissolve-se, ainda úmida, no horizonte.

A ambiguidade da luz, em seus movimentos descendentes e ascendentes, confunde-se com o trajeto contínuo e circular entre a água e o ar, entre evaporações e condensações que impregnam a terra. *Do outro lado do rio (bairro de Santana)* (1945) exprime a visada de um Galvez posicionado à margem esquerda do Tietê, seus olhos voltados à Cantareira. O recorte escolhido abarca desde os baixios inundáveis aos cumes quase imateriais da serra, aspecto imprescindível para que fosse cumprido o trajeto completo da umidade que se imiscui no ar (figura 1).

Figura 1: GALVEZ, Raphael. Do outro lado do rio (bairro de Santana) – 1945. Fonte: Exposição Raphael Galvez – Galeria Almeida e Dale, 2017.

Ao assumir tal perspectiva, o pintor acolhe na porção inferior de sua paisagem as duas margens do rio. Não há bastidores e a planura do rio é franqueada de um lado a outro. Entretanto, a vertente na qual se encontra o observador se apresenta em seus últimos palmos de terra firme, mais precisamente em um banco de areia. Mais do que sinalizar a largura do rio, a presença dessa margem faz pousar os pés de quem contempla a cena. A cota zero do quadro, por assim dizer, é deliberadamente anfíbia: convite irresistível ao refrescar-se nas águas, ao banho do corpo fatigado pelo ar abafado das várzeas, à dissolução da lama insistente retida nos passos dos caminhantes.

Não há canoa ou ponte ou caminho à travessia – tampouco há o aceno ou a acolhida de qualquer figura humana. Em plena solidão, na companhia apenas das águas, dos capins, dos arvoredos escuros, os olhos atravessam a vau o grande rio. A passagem, contudo, não é simples e não se ganha a outra margem sem se encharcar plenamente. Embora aparentemente tranquilas, as águas se mesclam de cinzas profundos e de tons rosados leves, não se definindo com clareza: ora se mostram primaveris, alegres, ora trazem ao olhar o pesar das sombras. O instante do poente caracteriza o humor ambivalente de cada existência que integra a paisagem. O dia se esvai ao mesmo tempo em que a noite se anuncia e, nessa condição intermediária – ou intersticial –, vêm à tona tanto as imagens de profundidade, de intimidade, associadas às águas escuras, como as de leveza, de extroversão, relacionadas aos modos pelos quais nos afetam as águas claras.

Há algo de contemplativo, de uma reflexão calma e alegre, que emerge das zonas ainda luminosas do rio. O céu nelas vem contemplar-se e a superfície das águas se tinge do poente avermelhado. As pinceladas horizontais apenas insinuam o mover-se vagaroso do rio, sem a pretensão de agita-lo. Embora muito próximas dos tons da terra, do banco de areia que margeia o rio, as camadas rosas e alaranjadas correspondentes às porções claras d'água evocam uma matéria completamente distinta. Participam delas a mesma substância etérea do ar, num segundo céu, mergulhado em águas cristalinas. Com efeito, a visada transversal ao rio confere ao quadro a presença de dois horizontes, um deles dado pelo encontro entre a terra e o ar e o outro originado de suas deformações no reflexo das águas.

Embora sutis, essas deformações são profundamente significativas sob o ponto de vista da expressão que Galvez confere às imagens materiais. O arvoredo, os capins, a serra e o céu que aparecem à superfície do rio não são réplicas meramente invertidas de sua existência concreta. Seus contornos trêmulos e, sobretudo, embaçados, revelam os modos pelos quais as águas parecem dissolver todo o tipo de solidez para, no limite, dissolver a si mesma. Na existência virtual e narcísica dos reflexos, toda a terra vem contemplar-se até que suas formas abdiquem de qualquer formalidade, até que sua matéria se desmaterialize para assumir o ar. Basta um leve espasmo, sopro mínimo sobre a pele do rio para que o espelho d'água opere a magia de suas distorções e é com toda a delicadeza que Galvez as exprime. Os reflexos pontiagudos reforçam o eixo vertical ao longo do qual a água ganha o ar, em vapores vespertinos, e todo o rio pulsa, em leves ondulações transversais, com as imagens refletidas. O calor do céu poente se potencializa no reflexo das águas claras enquanto o arvoredo denso se aprofunda nas porções sombrias do rio prestes a anoitecer.

A aquosidade da paisagem em apreço não se manifesta apenas em movimentos de reflexão. Há nela, também, a potência da refração, do aprofundamento do olhar mediante a distorção das sombras, das substâncias que vêm mergulhar em direção ao leito escuro do rio. As margens brejosas, nas quais a terra se mistura tristemente à água, têm seu lodo emplastrado por verdes escuros. Junto a elas, as águas são quase estáticas, moribundas, e as sombras escuras do arvoredo que nelas mergulham morrem aos poucos. O leito paludoso, invisível aos olhos do pintor, torna-se ainda mais profundo nas zonas escuras do rio. A chegada da noite é recebida melancolicamente pelas águas escuras, tão distintas da superfície ainda iluminada do rio. O contraste pelo qual rivalizam o claro e o escuro, o dia e a noite, a leveza e o peso, as águas alegres e a umidade lúgubre, orienta todo o movimento das imagens materiais que percorrem a paisagem. Fonte da bruma que sobe os morros e se dissolve no horizonte, o rio que Galvez nos apresenta é o núcleo de toda a ambiguidade do entardecer, do qual emerge uma atmosfera úmida, ainda rosada e muito viva, e onde vêm encontrar seu desfecho sombrio, reticentes, as existências diurnas.

Adiante, na margem oposta, sobre capins e arbustos desordenados, de feições varzeanas, o arvoredo se distribui desigualmente. Embora o dossel da mata seja reconhecível, ainda iluminado, nas porções ocidentais do quadro, o que se vê da encosta mais próxima ao rio, à direita, é apenas sua silhueta sombria, o mato borrado em verdes escuros, já anoitecidos. Entre as duas extremidades insinua-se um vale, reentrância da Terra por onde a luz do céu se mistura à do rio.

Nessa condição física, Galvez encontra um recurso indispensável à poética de sua paisagem: é essa entreabertura que permite a expressão de toda a dissolução que impregna o quadro, por meio da qual os morros mais elevados podem tocar o baixio e a umidade se esvai no ar.

É pela reentrância desse vale, ainda, que Galvez exprime o arranjo complexo da luminosidade do poente. Embora enevoado, sujeito à refração da atmosfera úmida, o sol pode ser reconhecido sobre o horizonte e é compreensível a trajetória enviesada de sua luz. Contudo, o quadro não se anima por um único foco luminoso. A claridade que parte das águas, vinda de baixo, ilumina parcialmente o sub-bosque em suas imediações; atravessando o vale mencionado, mais adiante, a luz das águas faz acender as fachadas do casario opostas ao sol poente e projeta suas sombras, improváveis, no sentido contrário ao da luz solar.

Mais que um recurso meramente compositivo, pelo qual é possível ao pintor discernir os contornos das construções e as formas do relevo nos planos afastados, o trajeto percorrido pela luz desde o rio em direção ao céu desempenha um papel intimamente associado às imagens materiais que participam do quadro, encaminhando o movimento da umidade que se desprende da várzea e que embebe a Terra em sua lenta levitação, dispersa no ar. Na ambiguidade do entardecer, entre a morte prolongada do dia mergulhado em águas sombrias e a sobrevivência de sua claridade propagada por águas cristalinas, os vapores impregnam toda a paisagem.

Não fossem as silhuetas das casas, poderia se imaginar que a pintura se refere a um território absolutamente inculto ou inumano, onde os rios escoam livres e as árvores despontam à sua maneira, disputando apenas entre si, com seus ramos mais elevados, a atenção do sol. O que se vê do morro mais próximo à várzea é sua face escura, já anoitecida. Nas imediações do rio, as forças vegetantes se exprimem por arbustos enroscados, por ramos de arvoretas apenas sugeridos sob massas desfocadas, de contornos indefinidos. O sub-bosque permanece velado pelas sombras e apenas o espaço sob poucas árvores pode ser percorrido pelo olhar. As brotações enraizadas no brejo comungam da atmosfera úmida e se desenvolvem vigorosas. No alto da encosta junto à várzea, os ramos mais elevados se desprendem das árvores em direção ao ar, em contraste reforçado entre o verde noturno das folhas e o amarelo luminoso do céu; na concavidade da mata, à esquerda, esse mesmo contraste permite ao olhar visitar o colo das árvores e a intuir as raízes que se aprofundam, mais e mais, na escuridão incógnita da Terra.

A cidade permanece iluminada adiante, decalcando em pinceladas rápidas de paredes e telhados as formas movimentadas do terreno. Em meio ao casario, as silhuetas de algumas árvores se apresentam aqui e lá, como se se desprendessem do pequeno bosque da várzea e se imiscuíssem na ocupação do subúrbio. Embora enevoada, dissolvida na luminosidade úmida do entardecer, a vista do bairro de Santana se dá pela oscilação sutil entre tons terrosos e rosados. É possível antever os espaços ora esguios, ora amplos, que se abrem entre as construções e o olhar é convidado a se enroscar entre eles.

Não há qualquer definição formal que caracterize esses espaços; não se sabe, ao certo, o limite entre os telhados de barro e a terra nua, entre as copas das árvores e a macega. Nessa indefi-

nição de formas, Galvez prioriza a expressão das imagens nascidas da matéria, orientadas pelo movimento da umidade que se aquece, se desprende do rio e permanece retida entre a serra e os morros que delimitam a várzea. Sob os vapores do poente, a ocupação urbana das bordas da cidade não se revela senão por silhuetas embaçadas pelo ar úmido, abertas às mais diversas formas pelas quais podem assomar imagens poéticas, insinuadas por pinceladas densas em quase empastelamentos.

Nos sopés da serra da Cantareira, a vibração dos tijolos e das telhas de barro se rebate numa luz arroxeada, levemente aquecida. Os limites entre a cidade e a mata permanecem velados, indefinidos, como se as feições da natureza relutassem em se separar com clareza das construções humanas. Há uma respiração lenta e prolongada, o último suspiro do dia que, aos poucos, se retira para o vir da noite. O fôlego quente e úmido do entardecer se propaga serra a cima em irradiações rosadas, em vapores que se resfriam e se tornam escuros à medida que se aproximam do céu. No sentido inverso, o céu se torna mais claro rente ao horizonte, na linha em que a água deixa em definitivo a presença da Terra para diluir-se no ar.

O eixo vertical que baliza os movimentos de subida e descida, a trajetória da luz crepuscular, a deformação lenta das águas escuras da várzea em direção aos vapores sublimados do ar, equilibram-se sobre o horizonte com o balanço sutil entre zonas luminosas e sombrias. O transcorrer do poente é evocado pelas nuances do céu à medida que a noite se aproxima, no oriente, e o dia se esvai nas porções ocidentais do quadro. A ambiguidade que permanece aberta e o mistério que permanece velado na paisagem de Galvez, seja nas reentrâncias incógnitas dos arbustos da várzea, seja nos espaços insinuados em meio ao casario, são confirmados pelo modo como o céu é evocado. Como um contraponto às águas escuras da várzea, as nuvens difusas em meio à luminosidade do poente encerram o destino das imagens de levitação de toda a umidade que ganha o ar. Aos poucos, cessa-se o movimento ascendente da bruma, dando lugar a variações horizontais, incidentais. A paisagem anoitece.

A paisagem *in situ* – experiências corpóreas

As pistas largas de fluxo rápido da avenida marginal confinam as margens retificadas do rio Tietê. Suas águas, outrora lânguidas e tortuosas, hoje vertem enrijecidas, apressadas pela pretensa disciplina da cidade. À altura do bairro de Santana, com os meandros dessecados e os brejos revestidos, a planura vasta fora aproveitada para a implantação de equipamentos diversos – presídio e aeroporto, ainda na primeira metade do século passado, shoppings centers e centros de exposição, sambódromo e clubes esportivos, terminais rodoviários e repartições públicas.

Em que pesem as sucessivas intervenções no sítio pelas quais foi possível a instalação de tais dispositivos, as feições da várzea podem ser ainda reconhecidas, sensivelmente, em vestígios existentes em meio ao tecido urbano. Em situações que, em geral, passam ao largo da apreensão corriqueira, muitas vezes desconexas ou descontextualizadas, é possível perceber e, sobre-

tudo, sentir certos aspectos da natureza, que, indiferente aos esforços humanos dispendidos com vistas à sua manipulação, insiste em despontar em sua potência originária.

Tal reconhecimento não se dá por remissões cronológicas ou pela retomada de conhecimentos passados; ele tampouco demanda qualquer tentativa de alinhavar ou unir, de maneira objetiva ou literal, as situações residuais nas quais há a ocorrência desses índices; nos vestígios dos traços definidores das várzeas não se encontra, apenas, a possibilidade de recordação, o detonador de um *déja vu* de tais territórios. A experiência direta e atual dessas situações oferece, em princípio, o contato sempre novo e surpreendente com os modos das substâncias que impregnam os brejos, as beiras de rios e as planícies inundáveis. As imagens que eles suscitam podem vir à tona à medida que nos dispomos à eventualidade da experiência paisagística, isto é, ao evento no qual nos vemos diante de um outro, das manifestações pelas quais a natureza se apresenta sempre estranha para nós, fechando-se em seu mistério e insinuando-se às nossas emoções, aos nossos sentidos e à nossa imaginação.

Entre galpões e edifícios, nos interstícios de quarteirões largos e extensos, há espaços residuais onde se manifesta a umidade que envolve a várzea, encharcando a terra e enevoando o ar. Triviais, desprovidos de qualquer aspecto excepcional, esses espaços escapam das intencionalidades que definem usos e funções para as terras planas que se estendem às margens do rio. De suas feições, embora alteradas ao longo da urbanização, participam traços insistentes da natureza. Seja em poças crônicas ou na lama que ocasionalmente aflora à superfície, seja às margens estreitas de córregos ou em amplos terrenos vagos, na expressão de brotos de plantas rústicas, com suas folhas amolecidas a verter a umidade das raízes ao ar, são diversas as imagens materiais que acompanham a experiência sensível dos espaços irresolutos existentes nas imediações da várzea do Tietê.

Em que pesem as diferentes intenções que definiram usos específicos à área correspondente, hoje, ao Parque da Juventude – de presídio a parque público –, há situações singulares, nele existentes, que não se orientam por nenhuma intencionalidade aparente. Situada sob um trecho de uma linha de transmissão de energia, há uma faixa do parque que destoa do restante. Trata-se de uma área exígua ante as dimensões do equipamento público, mas que pode ser significativa se assumida sob uma perspectiva propriamente paisagística, interessada nas oportunidades que nela se encontram à experiência sensível da paisagem.

Não há qualquer construção, mobiliário ou árvore no pequeno gramado colonizado por capins e gramíneas ruderais. Nenhum convite à permanência sob a presença ameaçadora das torres e cabos de alta tensão. Com efeito, se o parque é bastante movimentado – mesmo numa manhã chuvosa de segunda-feira –, o pequeno gramado correspondente à projeção do linhão de força, por outro lado, se mostra vazio e silencioso. Na ausência de qualquer pavimento, os pés afundam a cada passo, atestando a saturação da terra. O guarda-chuva ameniza os efeitos da garoa fina, mas de nada serve ante o barro que descola do chão.

Aberto, de um lado, à planura vasta da várzea, o espaço é delimitado, na extremidade oposta,

pelas empenas cegas e desajeitadas correspondentes aos fundos das construções. Aqueles que não se incomodarem em permanecer por alguns minutos, ao menos, sob a rede de transmissão nem em caminhar com os pés tingidos pela lama poderão se aproximar do gradil limítrofe do parque. Entre as barras enferrujadas e as trepadeiras que nelas se enroscam, vê-se o fluir enérgico do córrego Carajás (figura 2).

Figura 2: Córrego Carajás (aquarela do autor), 2018.

Seu rolar forte e constante contrasta à garoa fina e indecisa, fazendo dela um coadjuvante na atmosfera úmida frente à determinação e a tenacidade com que se manifesta o corpo d'água. A luminosidade anêmica do céu é sorvida pelas pulsações do rio, carreada junto ao barro e devolvida à superfície em refluxos enlameados, reflexos sanguíneos. Seu ritmo, embora muito vivo e constante, é cadenciado. Não se faz menção de pressa em chegar à foz e tudo o que é água rolada morro abaixo parece aguardar no denso fluxo da várzea o momento da despedida.

Sobre suas margens revestidas de cimento, espalham-se arbustos frouxos, ora derramados das nesgas de terra mantidas descobertas, a montante, ora germinados em fissuras do cimentado. Touceiras de capim despontam sobre um leve promontório situado a poucos centímetros do gradil, conferindo à vista uma espécie de bastidor inacabado. Orientado pela verticalidade de uma das torres da linha de transmissão, o olhar retido nas águas recebe o convite da subida, mas é impedido de se estender ao longo da planície por um muro cego existente adiante. Nas limitações do horizonte, não há caminho a espreitar e os olhos e o corpo permanecem embebidos pela água do rio que se aprofunda na terra e que levita no ar. Sobre os blocos do muro cinzento, a umidade ascendente decalca em manchas de mofo suas pretensões aéreas; sob os

sapatos, a essa altura completamente encharcados, o barro confere uma presença tátil às imagens que emergem da várzea e faz pousar sobre a terra os pés de quem a contempla.

Eventos de natureza semelhante podem ocorrer nas imediações do aeroporto Campo de Marte, a oeste da foz do córrego Carajás. Quando se caminha pela avenida Brás Leme, a presença da várzea é intuída pela baixada do terreno, de um lado, e pela elevação íngreme correspondente aos bairros de Santana e Casa Verde, do outro. A via é margeada, em boa parte de sua extensão, pelos muros da base aérea e tudo o que se vê em direção ao fundo do vale são os ramos das árvores que os superam em altura. Num dos poucos trechos em que o tecido urbano se coloca entre a avenida e o aeroporto, contudo, há espaços nos quais é possível o contato direto, corpóreo, com a natureza que se manifesta na várzea do Tietê.

Na esquina da rua Antônio de Lustosa, uma placa adverte: a via não tem saída. Ainda assim, caso se insista em percorrê-la, será possível apreender, além do muro que protege a base oficial da aeronáutica, as copas das árvores de um bosque denso, que reproduzem no ar a horizontalidade do terreno. A descida é suave e, como as calçadas são povoadas por toda a sorte de gramíneas e arbustos ruderais, caminha-se pelo leito carroçável sem cerimônia. Em seu ponto mais baixo, a rua termina no fechamento do aeroporto. Na impossibilidade de espiar sobre o muro alto, não há qualquer existência que assome ao horizonte e tudo o que se vê é a luminosidade pálida do céu. A garoa continua. A sensação de estar no baixio, nas últimas cotas que antecedem o Grande Rio, é reforçada quando se volta o olhar à parte alta da rua (figura 3).

Figura 3: Rua Antônio de Lustosa (aquarela do autor), 2018.

Sob o dossel das paineiras plantadas nas calçadas, o asfalto reluz, lustrado pela chuva. Sobre o pavimento, a umidade se acumula em buracos e frestas, escoando vagarosa ao longo do declive antes de ser retida em poças amplas junto ao final da via. Local de acúmulo, destino provisório de todos os afluentes, a várzea acolhe, em seu fôlego prolongado, a existência das águas lentas, melancólicas. Ao tragar a umidade que escoa pela terra, ela suspira vapores lamentosos que, pouco a pouco, ganham o céu. Voltada ao alto da rua Antônio de Lustosa, a vista se embaça e as gotas em suspensão velam a silhueta das árvores e dos prédios de Santana.

As interações estabelecidas pela água com a terra, o ar e a luz se manifestam de maneira especial no território das várzeas. Filiadas a movimentos de ascensão e de queda, a elevações e a abatimentos, as imagens orientadas pela umidade se associam às chuvas, embora sua existência não se restrinja aos períodos de maior precipitação. Em tempos de estiagem, com o ar seco e o céu límpido, a água retida nas planícies e as feições da terra encharcada podem, por contraste, ganhar saliência à experiência sensível e animar imagens sinceras aos modos desse elemento material. Por outro lado, o ar pesado dos dias de garoa vividos nas várzeas corrobora a expressão de estágios intermediários da mistura entre a água e os demais elementos. Nesses casos, as imagens despontam, em geral, contaminadas por certo hibridismo, sendo raras as ocasiões em que não há a interferência das águas.

Na ausência do céu azul, sob a incidência intermitente da garoa, os passos prosseguem pelos quarteirões situados entre a avenida Brás Leme e o aeroporto Campo de Marte. A luz empalidecida que se deita sobre o vale reforça a ascensão da umidade que emerge da terra e impregna o ar. As cores são rebaixadas, muitas vezes contagiadas pela atmosfera cinzenta, e os meios tons vibram ao vai e vem das águas. Ao cruzar a quadra seguinte, chega-se à rua Tenente Rocha, última via do loteamento, implantada à margem de um curso d'água. Ao avançar entre os arbustos e as árvores que encerram, densamente, o córrego, o olhar encontra, na margem oposta, o muro do Clube Associativo dos Suboficiais e Sargentos da Aeronáutica. Adiante, uma pequena ponte permite a travessia do córrego e o acesso ao equipamento de lazer.

No meio da ponte, aqueles que se debruçarem sobre o guarda-corpo poderão experimentar o confinamento característico das matas-galerias (figura 4). O esguio espaço residual por onde escoa o corpo d'água instiga o olhar a se enroscar em toda a sorte de ramos e a neles repousar, suavemente. A intimidade do córrego é assegurada por uma parede quase intransponível de arbustos palustres, nos quais se imiscuem plantas muito rústicas, afeitas à acolhida das sombras. No teto da gruta vegetal, goteiras respingam a umidade do céu sobre a da terra, animando a superfície do rio em ondas efêmeras. O ar quente e abafado confere à pouca luz que se infiltra no espaço a materialidade de cortinas translúcidas.

Figura 4: Mata galeria (aquarela do autor), 2018.

As águas varzeanas vertem lentas ao longo do vale quase plano. Sua superfície escura aprofunda o leito inacessível ao olhar. Mais que os reflexos, são as sombras da mata adormecida que mergulham no córrego. A penumbra se umedece à medida que as águas roçam as folhas rasteiras e as raízes aéreas. Sob elas, o vermelho da terra se desprende sem manifestar resistência, oferecendo-se no barro que matiza as águas. No espaço comprimido do córrego, o tempo se dilata e, como acontece nos sonhos, sua duração escapa à consciência no decorrer dos instantes repousados sobre a pequena ponte.

A chegada ao clube da aeronáutica se dá pela área de estacionamento, correspondente a um amplo terreno vago em extensão direta à várzea do Tietê. A guarita está vazia, a cancela levantada. Há poucos carros estacionados entre tufos vigorosos de capim – há tempos, aparentemente, deixou-se de preocupar em carpir a área. O crepitar da garoa sobre o relvado só é perturbado, vez ou outra, pelos piados queixosos de sabiás à procura de abrigo. Um passeio pavimentado por paralelepípedos conduz os passos em direção a um bosque de árvores baixas e de copas espraiadas (figura 5). Entre as pedras do pavimento, crescem gramíneas de hastes leves e chumaços umedecidos. A orla do passeio, quase inteiramente dissolvida na terra mole da várzea, é interrompida por uma poça enorme e igualmente disforme. À superfície das águas retidas vê-se os reflexos escuros do arvoredo que margeia o córrego atravessado há pouco.

Figura 5: Várzea (aquarela do autor), 2018.

Na direção oposta, a vista avança longe e o horizonte varre a vastidão da várzea. O céu branco se abre em grande ângulo e achata ainda mais a planície irretocável. Formando manchas descontínuas de diferentes tons de verde e com diferentes texturas, ora claras e leves, irascíveis à brisa, ora escuras e pesadas, em arcos pendentes, a vegetação rasteira reveste a terra encharcada, velando poças, encobrindo brejos. As arvoretas poucas que picotam o horizonte não dão conta de inquietar a fleuma plana. Ao contrário, seus ramos leves favorecem a umidade que levita em permanente flutuação. Na imersão profunda ocasionada pela várzea, a presença do aeroporto se torna uma lembrança distante. Por instantes prolongados, é possível se esquecer da proximidade aflita da pista de pista de pouso, da ansiedade que antecede as decolagens. No escoar desses instantes, não há ruído de motor que desassossegue a planície solitária ou que desseque sua umidade melancólica.

Considerações finais

Mesmo nos espaços mais artificializados das cidades, a persistência de traços fisionômicos do sítio original e a insistência do desabrochar da natureza em manifestações originárias oferecem oportunidades à experiência paisagística no meio urbano. Os elementos naturais que, embora negados ao longo dos processos de urbanização, podem ainda ser reconhecidos, conferem às mais diversas situações urbanas a possibilidade de desencadear em nós devaneios materiais de matrizes distintas: em meio ao cotidiano das grandes cidades, podemos nos surpreender com situações espaciais que animam em nós imagens de leveza, de flutuação aérea ou de

quedas vertiginosas; há situações na cidade em que somos convidados à imersão soturna em águas profundas ou à contemplação plácida em águas claras, ao passeio em riachos corredios ou à náusea em brejos sombrios; nossos sonhos podem arder em imagens ígneas, incinerando-se em labaredas que não cessam de consumir-se ou trazendo o acalanto noturno da chama tênue de uma vela; em outras situações, sonhamos com o repouso telúrico no abrigo de uma gruta, deslizamos pelas entranhas labirínticas da Terra ou somos instigados a mover pedras, a revolver com as mãos o barro, a dominar a inconstância das matérias resistentes. De maneira velada e quase sempre insinuada, indireta, a natureza que persiste nos interstícios do espaço urbano anima em nós devaneios balizados por cada um dos quatros elementos materiais.

Considerando o pensamento de Bachelard acerca da tetralogia material, vale ressaltar que uma mesma situação pode desencadear imagens ígneas, aquosas, aéreas ou telúricas, a depender da tonalidade predominante da alma que se dispõe a sonhar, pela matéria, a primitividade do sítio que permanece em vigência no corpo da cidade. Além disso, os elementos materiais fundamentais frequentemente aparecem imiscuídos uns aos outros e, dessa mistura, ora sobressai à imaginação certo elemento, ora é outro que tonaliza as imagens poéticas. Na situação apresentada nesse artigo, isso pode ser atestado no hibridismo de terra e água, na mistura entre sólidos e líquidos que, para a imaginação da matéria, podem suscitar imagens correspondentes à viscosidade do barro e das massas ou aos ambientes lúgubres e circunspectos dos brejos ou das áreas pantanosas – imagens que podem vir à tona quando experienciamos as várzeas e as planícies fluviais, por exemplo.

Segundo Bachelard, a imaginação coloca em jogo a subjetividade humana e a materialidade objetiva da Terra. As matérias inertes nos provocam devaneios ricos quando rompemos com os limites do nosso ser, quando igualmente rompidas são as fronteiras entre o sujeito e o objeto, permitindo que os elementos materiais participem de nosso ser e que nós sejamos cúmplices da materialidade terrestre (BACHELARD, 2008: 2). Considerando a experiência corpórea da paisagem, de um lado, e a prática pictórica a ela associada, por outro, pode-se dizer que a apreensão sensível das manifestações da natureza é nutrida pelas imagens poéticas de caráter material, das quais emergem sentimentos de paisagem pelos quais podem ser restabelecidas as ligações entre o homem e a Terra.

Referências

ASSUNTO, R. “A paisagem e a estética”. In. *Filosofia da Paisagem – uma antologia*. Coord: Adriana Serrão. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

_____. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

_____. *A Terra e os devaneios do repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____. *A Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.

_____. *La flamme d’une candelle*. Paris, Quadrige, 2016.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BESSE, J-M. *Le goût du monde. Exercices de paysage*. Arles, Actes Sud/ENSP, 2009

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

DHORTA, V. *Raphael Galvez – Pintor, escultor, desenhista*. São Paulo, Skill, 1994.

LEFEBVRE, H. *Metafilosofia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

RILKE, R. “Del paesaggio / Introduzione”. In. *Estetica e paesaggio*. Coord: Paolo d’Angelo. Bolonha, Il Mulino, 2009.

STRAUS, E. *Du sens des sens. Contribution à l’étude des fondements de la psychologie*. Grenoble, Jérôme Million, 2000.

Recreating the earth
moving mountains and imagined topographies in contemporary architecture

Catarina Vitorino, Universidade de Tóquio / Universidade de Lisboa, Portugal
catarinavitorino.s@gmail.com

Keywords:

Contemporary architecture; recreated topographies; ecological thinking; architectural theory; imaginary.

ABSTRACT

The present investigation intends to broaden the discussions about contemporary architecture, mainly in what concerns its integration issues with land use and ecology, and in this process, to contribute to enrich the current debates on the imaginary by proposing a dialogue towards a paradigm shift, encompassing alternative ways of doing architecture and inhabiting collectively the earth.

Departing from the multifold interpretation of architecture as a subtraction to earth (encompassing simultaneously the reference to tangible excavated architypes and the notion of environmental deficit), the paper observes the emergence and formulation, within contemporary architecture and urban projects, of an alternative response, in progressive consolidation, centred on the theme of recreated topographies. Focusing on a set of built and unbuilt cases proj-

ects, which demonstrate a variety of simulated landscape forms in its design integration with local ecosystem services, this analysis aims to characterize and define these works, unveiling the subjacent motives and contextual influences behind them. Questioning what consequences their premises would be able to introduce in current urban fabrics and problematics, it is then discussed the possible potentialities and shortcomings of this approach, including the extents of its dissemination possibilities, and its role in overcoming contemporary social and environmental issues, within and without urban areas.

1. architecture as subtraction

The notion of architecture as a subtraction to earth contains in itself interpretations that are multifold, and includes diverse concepts and practices, which cannot be considered as exclusive to contemporaneity. Subterranean structures and cities, including excavated dwellings, permeate architectural history and vernacular imageries, traversing a vast cultural and geographical range that extends from the Anatolian plateau, to the Chinese steppes, to North American rocky cliffs. Seemingly, leaving almost intact the earthen surface, these architectural forms, subtracted from the ground, soil and rock materials, derive from diverse local environmental rationales, including the economy of materials (and its recyclability, biodegradability and reduced environmental impacts) as well as passive design approaches (resorting to the soil stable temperatures in extreme climate conditions). Conceptually, these subtracted forms form in themselves a specific imaginary, of ancient experienced spatial archetypes and primordial refuges.

In addition, it is possible to interpret architecture's subtraction to earth not only as physically and immediately tangible but also in broader conceptual and environmental terms, and thus inherently shared by all architecture forms. The notion of construction as debit to the soil topographic and multifunctional surface, has been consistently expressed with increasing frequency since the 20th century, particularly as a toll towards nature, in its direct and indirect subtraction of living land and available resources. The need for further architectural surface with minimum soil usage has led to the concept of high-rise verticalisation, with imaginary landscape multiplication as early as 1909 illustrations, as outlined by Koolhaas (1978), and it is expressed in the possibilities of the *toit-terrace*/*toit-jardin* proposed in *The 5 points for a new architecture*, by Le Corbusier (1926), including the replacement in the coverture of a portion of land with access to sunlight (stolen from the ground), and the freeing of the understory soil, as walkable surface, by supporting pillars.

Furthermore, the increasing awareness of all the environmental impacts derived from the construction industry, including the subtraction of natural resources and biodiversity and the disturbance repercussions in ecological cycles, has therefore prompted the establishment of post-modern ecological thinking into sustainable built environments. If *"dwelling is the manner in which mortals are on the earth."* (Heidegger, 1971, p. 3), then our human collective dwell now in permanent deficit, where developed countries models imply ecological footprints superior to the existing biocapacity, and a consequent decline of world ecosystems functions and services (MEA, 2003). With a worldwide increase of urban population, paralleled by an escalation of scarcity issues and of urban vulnerability trends, it has consequently deemed logic, as stated by Rogers (2001), that if natural resources consumption is inherently due to feed these hegemonic urban systems, it is also in the city that lays the possibility of inverting its depletion.

In parallel with the conservation and mitigation of remote environmental impacts, the need for the restoration and provision of ecological services within urban limits has also been formed. On-site landscaping and open green naturalized spaces, along with bioregional planning, have thus emerged as necessary to regenerate local urban ecological systems, although in the majority of existing consolidated urban fabrics, the opportunities for greening may be frequently scarce and restricted to the existing building envelopes (hence, associated with the dissemination of green roofs and walls, even though with much older origins). This, as referred by Grant *"leads to a blurring between the public and private realms, especially at street level, and an increasing reliance on the buildings as the platform for urban greening."* (2012, p. 122), demanding novel solutions in architectural and planning projects.

2. recreating the earth

Deriving from this framework, it is possible to observe the emergence within architectural and urban projects, of recreated landscapes, as the progressive consolidation of an alternate response to its problematics. Differing from isolated flat green roofs on top of a high-rise or the addition of living walls in an otherwise conventional orthogonal building, these imagined and reconstructed topographical structures provide multiple continuities, mimicking inexistent or erased topographies, and connecting otherwise detached margins, altitude levels and recognizable places, through physically or metaphorically walkable surfaces, and frequently the concealment of the more conspicuous architecture traces.

These topographical manipulation approaches include several sustainability certified and ecological design iconic projects, such as the Fukuoka International Hall and the Singapore School of Art, Design and Media of the Nanyang Technological University, as well as other contemporary signature projects, with vegetated, mixed and non-vegetated surfaces, such as the Kiro-San Observatory, Lisbon's Museum of Art, Architecture and Technology, and the Oslo Opera House, as represented in Figure 1.

Figure 1: Recreated topographies: Oslo Opera House, Norway (left); ACROS International Hall, Fukuoka, Japan (center); Museum of Art, Architecture and Technology, Lisbon, Portugal (right).

In particular, in the research *Interpretation Patterns on the Design Integration of Local Ecosystem Services in Architectural Projects* (Vitorino, 2015), which develops a multi-criteria methodological tool and a comprehensive database with insight into contemporary case projects, focusing on the relationships between architectural design performance and local ecological functions, it has been identified a significant group of works expressing a blend with topography, directly related with this approach. This set of built and unbuilt cases projects - some of those fabricated on the fertile terrain of ideas competitions, and thus open to the realm of the imaginary-, demonstrate a variety of forms of simulated topographies, which illustrate and suggest alternative approaches to building and inhabiting the earth.

Project Name	Year	Author	Typology	Location	Features
Moos Water filtration plant	1914	Zurich Wasserwerk	Infrastructure (built)	Zurich, Switzerland	green roof: soil formation and fertility biodiversity and habitats durability of materials
Mill Creek Canyon Earthworks	1982	Herbert Bayer	Infrastructure/ Landscape Art (built)	Kent, United States of America	earth forms: water runoff and erosion control leisure and recreation
ACROS International Hall	1995	Emilio Ambasz + Nihon Sekkei	Mixed Use Building (built)	Fukuoka, Japan	interconnected accessible green roofs: biodiversity and habitats leisure and recreation climate & noise mitigation
Tree Mountain	1996	Agnes Denes	Landscape Art (built)	Ylöjärvi, Finland	earth forms: land remediation and reforestation erosion control community participation
Thermal Village Blumau	1997	Hundertwasser + Peter Pelikan	Hotel Ensemble (built)	Blumau, Austria	continuous accessible green roof: leisure and recreation landscape aesthetic fruition
Kitakami Canal Museum	1999	Kengo Kuma & Associates	Cultural Building (built)	Ishinomaki Japan	buried structure with green roof: landscape fruition adequacy to function, occupancy and circulation
Experimental House	2005	Loco Architects	Residential Building (built)	Tsukuba, Japan	earth forms: raw material resources materials cycle minimal wastage
Marine and Freshwater Resources Institute	2005	Lyons Architects	Educational-Industrial Building (built)	Victoria, Australia	continuous accessible green roof: rainwater collection and treatment landscape aesthetic fruition
California Academy of Sciences	2008	Renzo Piano	Cultural Building (built)	San Francisco, United States of America	undulating green roof: biodiversity and habitats energy cycle thermal insulating layer water conservation
Kagoshima Museum of Environment	2008	Nikken Sekkei	Cultural Building (built)	Kagoshima, Japan	continuous accessible green roof: climatic regulation structure design
Solaris	2010	Ken Yeang	Office Building (built)	Fusionopolis, Singapore	spiralled green terraces: biodiversity and habitats energy cycle climatic regulation
Interactive Museum of History	2011	Nieto Sobejano Arquitectos	Cultural Building (built)	Lugo, Spain	buried structure with green roof: leisure and recreation adequacy to function, occupancy and circulation
Neepsend	2011	Radu Costin Sava & Xiao Guo	Mixed Use Ensemble (unbuilt)	Sheffield, United Kingdom	continuous accessible green roofs: climatic regulation food provisioning
Mountain Band-Aid	2012	Yiting Shen, Nanjue Wang, Ji Xia, Zihan Wang	Residential Ensemble (unbuilt)	Yunnan, China	continuous green landscape: erosion and hazard control water cycle and sustainable life-style support systems

Table 1: Examples of projects addressing the integration of local ecological services with recreated topographies (adapted from Vitorino, 2015).

Spanning from approximately one century, the selected projects depicted on Table 1, without intending to be an exhaustive list, illustrate several of the formal typologies and relations with local ecology, established through the employment of recreated topographies.

Resembling rolling hills, the alternative designation of the Thermal Village Blumau, these projects partake the reinterpretation and recreation of the earthen surface into a series of slopes, offering the possibility and evoking the subtle motion of riding up-and–down over them.

In the project sequence depicted on Table 1, it is also possible to observe the chronological progression of this series. From infrastructure, landscape and land art projects, these recreated topographies tend to develop into the building scale, with increasingly frequency since the 1990's, in a series of projects, at times associated with environmental sustainability certification and ecological design dissemination. More recently, the development of this trend, manifested into digital media representations of unbuilt utopias, has also significantly reached larger urban scale ensembles and master planning projects.

3. moving mountains and the work of the imaginary

Attempting to unveil the subjacent motives and contextual influences behind this collective of projects, it has been firstly verified the contamination of 20th century ecological thinking and the extents of the notion of building footprint as a subtraction of biodiversity, permeable soil, aquifer recharge, and other interconnected ecological functions – which these projects attempt to replace both physically and/or metaphorically. The buried and excavated archetypal structures enclosed in the notion of architecture as subtraction to earth also contribute to its definition, acting as its spatial references at a primordial level.

However it is also worth to explore the existence of further material, aesthetic, philosophic and theoretical conditions contributing to support these recreated topographies. The influence of specific technological developments has been certainly determinant to its possibility, in both structural and representational terms, with the advancements in building structure design and green roof materials and specific systems, as well as in graphic representation and research, including computer generated three-dimensional visualization, parametric design, and photo rendering techniques. Whereas, on the theoretical field, they retain the echoes of diverse design research works, such as the *oblique function* investigated by Parent and Virilio (1966), and the *anti-object* and *organic architecture* strategies expressed by Kuma (2006, 2009).

While in itself, the recreated topography approach cannot be considered an absolute solution to sustainability, - even if it would be possible to restore or accumulate all the subtracted ecological services by the building footprint, other natural resource deficits would be necessary to address – it creates spaces that can trigger contemplation, primordial form of daydreaming, as mentioned by Valadares (2018), and holds up to the aesthetical function of green building, assigned by Hosey (2012). Reaffirming central concepts of *The Poetics of Space*, by Bachelard

(1964), it has also been argued (Vitorino, 2018) that the environmental awareness communication in contemporary architecture has been attempted through the recurrence of spatial archetypes, and other phenomenological experiences, including nature proximity and contemplation, such as the reproduction of a walk in a forest, or a climb to a hill.

Furthermore, this group of exceptional projects reveals in itself a whole imaginary of socioecological plenitude, and address metaphorically in fact the restoration of a terrestrial landscape continuity - presently broken in most built environments, in its multiple different terms: access, visual, ecological, social, etc.

As such, it is possible to question whether these practices signal the walk to a paradigm change in present day vertical megalopolis and what consequences their premises would be able to introduce in urban fabrics and problematics. A further discussion on the possible potentialities and shortcomings of this approach, including the extents of its geographical possibility of dissemination, and its utility to overcome contemporary social and environmental issues, within and without urban areas is still necessary.

Though cost, maintenance, and available space may be considered as immediate obstacles in a range of existing metropolis, it is also possible that we cannot directly address and spread directly these strategies into urbanized areas without significant whole society reformulations, as it would entail economical, technical and social challenges to address first. While it entails the possibility to overcome contemporary urban issues, such as inequality and vulnerability, by providing an accessible provision of ecological services such as food, potable water, clean air, and climate regulation, for instance, it steps on the shortcomings derived by actual property, economy and security issues.

However, here maybe lays the greatest interest of the persistence of these recreated topographic images and spatial formulations, that is exactly to act in the global imaginary to envision for instance, a collective future where: continuity would be the norm and discontinuity the exception in architecture and urban planning; environmentally, construction would be regenerative rather than subtractive; and the creation of new cities and urban areas could be planned with these principles in practice.

References

BACHELARD, G. *The Poetics of Space*. New York: Orion Press, 1964.

GRANT, G. *Ecosystem Services Come To Town: Greening Cities by Working with Nature*. New York: Wiley-Blackwell, 2012.

HEIDEGGER, M. Building, Dwelling, Thinking. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Colophon, 1971.

HOSEY, L. *The shape of green: aesthetics, ecology, and design*. Washington: Island Press, 2012.

KOOLHAAS, R. *Delirious New York*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

KUMA, K. *Anti-object: The Dissolution and Disintegration of Architecture*, London: AA Publications, 2006.

KUMA, K. *Studies in Organic*. Tokyo: TOTO Publishing, 2009.

LE CORBUSIER. The 5 Points for a New Architecture. *Almanach de l'Architecture*

Moderne. Paris: Edition G. Cres, 1926.

MILLENNIUM ECOSYSTEM ASSESSMENT (MEA). *Ecosystems and human well-being: a framework for assessment*. Washington: Island Press, 2003.

PARENT, C., VIRILIO, P. *Architecture Principe*. Paris: Editions de l' Imprimeur, 1966.

ROGERS, R. *Cities for a small planet*. London: Faber and Faber, 2001.

VALADARES, A. A. A doutrina dos elementos entre a poética e a epistemologia de Gaston Bachelard. *Kriterion*, December 2018, 55 (130).

VITORINO, C. *Interpretation Patterns on the Design Integration of Local Ecosystem Services in Architectural Projects—A Multi-Criteria Approach with Insight at Contemporary Buildings within and without Japan [1990–2014]*. Tokyo: University of Tokyo, Graduate School of Engineering, 2015. Ph.D. Thesis Dissertation.

VITORINO, C. Revisiting Japan's Fictional Gardens: An Ecocritical Reading of Nature Imagery in Contemporary Architectural Essays. *Humanities* (Special Issue: Literature and Environment - The Cradle of Ecocriticism), June 2018, 7(2), p. 58

Usage de métalangage et risque de décrochage: sensibiliser l'urbanisme à la lecture de l'œuvre de Pierre Sansot

Jean Sirdey, Univ Grenoble Alpes, Pacte et Litt&Arts, F-38100, France
jean.sirdey@umrpacte.fr

Mots-clefs:

Pierre Sansot; urbanisme; métalangage; décrochage; sensible.

ABSTRACT

Nous souhaitons mettre en avant, dans ce colloque, le rôle du langage dans l'expression d'«images poétiques » que nous donne à voir et à penser « l'expérience phénoménologique de l'espace» de Sansot, notamment à travers les récits qu'il nous livre, et ici particulièrement, par les mots qu'il choisit. En quoi sa position se distingue-t-elle du vocabulaire technicien de l'urbanisme de cette époque? Cette approche sensible du langage contient en elle une visée pratique puisqu'elle insiste autant sur des dimensions linguistique, qu'éthique et ontologique, et concernent donc de près les conditions de vies des habitants. Dans un contexte de participation de plus en plus accrue des habitants aux problématiques urbaines, l'enjeu du vocabulaire reste prégnant, d'autant plus quand la rationalité technicienne est largement remise en cause par la démultiplication des approches sensibles ces dernières années.

Pierre Sansot : contribution à une socio-anthropologie poétique de l'habiter

«Imaginer la terre, les paysages et les lieux»[1] dans l'approche de Pierre Sansot revient avant tout à rendre hommage à la Terre et au génie des humains par l'appréhension sensible de leur milieu de vie. Le rôle du chercheur en sciences humaines et sociales, notamment celui de l'observateur de la vie sociale, serait pour lui, avant tout, de restituer ce sensible le plus fidèlement. Défini en tant qu'»angle théorique d'appréhension de la société» (Frias 2001), le sensible pour Sansot, ne peut se découvrir que par une attention tout à fait centrale à l'imaginaire et au langage.

Par cette posture, Sansot nous livre des images, nous donne à penser notre condition sensible, et questionne en creux les « besoins profonds de la condition anthropologique en situation urbaine »(Wunenburger 2016) notamment à travers une attention toute particulière « aux besoins anthropologiques perceptifs, imaginatifs et cognitifs » (Ibid.). Nous pensons qu'il esquisse par-là une socio-anthropologie poétique de l'habiter qui « explore ces moments interstitiels difficiles à appréhender, car allant de soi, insaisissables et qui, pourtant, donne à la vie du temps présent sa consistance. » (Le Breton 2012). Dans le cadre de notre thèse de doctorat en urbanisme, nous questionnons cette posture et faisons l'hypothèse qu'elle peut dialoguer avec les réflexions sur la recherche et la pratique. Le trajet auquel il nous convie pour débusquer le sensible dans sa thèse d'État Poétique de la ville, s'initie par une démarche qui part du phénoménologique pour aller jusqu'au poétique, par une attention minutieuse au style d'écriture. Il met ainsi au centre de sa démarche la procédure descriptive et le rôle de l'écriture en poursuivant, tout comme Jean-François Augoyard ou Alain Médam dans un autre registre, un «objectif d'élucidation des cadres imaginaires, sensoriels et intersubjectifs de la production habitante de l'espace.» (ibid.). Et dans une perspective plus spécifiquement sansotienne, il se livre à une exposition des dimensions expressives des lieux et de la ville autant dans l'étude des mouvements des corps et des gestes que des paroles de ceux qui les habitent.

Après s'être attaché à la notion de Lieu dans sa dimension poétique dès le début de son œuvre (Sansot 1971), Sansot poursuit son investigation du sensible qui le fera figurer parmi les précurseurs d'une pensée du Paysage à l'orée des années 1980 (Sansot 1983a). Inspiré par la philosophie de Spinoza, la perspective Schellingienne et la phénoménologie de Dufrenne, Sansot partage son amour d'une « nature naturante »[2] à toutes les échelles de vie, y compris, épisodiquement, à celle de la Terre (Sansot 1985; 1983b).

Autant que sa démarche originale, nous souhaitons mettre en avant, dans ce colloque, l'enjeu du langage dans l'expression d'« images poétiques » que nous donne à voir et à penser « l'expérience phénoménologique de l'espace » de Sansot, notamment à travers les récits qu'il nous livre, et ici particulièrement, par les mots qu'il choisit. Cette contribution pourra d'ailleurs être partiellement adossée à l'intervention de Philippe Genestier et Claudine Jac-

1 Les expressions entre guillemets sans références bibliographiques renvoient directement à des expressions émanant de l'axe thématique choisi pour l'ICHT 2019 : Terre, paysages, lieux : imaginaires/représentations
2 Une expression que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans la Poétique de la ville, mais aussi dans l'œuvre de Mikel Dufrenne. La Natura naturans est un concept ancien que Spinoza popularisa. Il sera repris ensuite dans la Naturphilosophie de Schelling.

quenod-Desforges dans le cadre de l'ICHT 2017 portant sur la thématique de l'imaginaire aménagiste (Genestier, Jacquenod-Desforges 2017). À cet effet, nous reprenons un peu le même principe de tableaux pour montrer schématiquement l'implication imaginaire et l'expression poétique dont les mots portent la charge dans la socio-anthropologie de Sansot. En quoi sa position se distingue-t-elle du vocabulaire technicien de l'urbanisme de cette époque? Cette approche sensible du langage contient en elle une visée pratique puisqu'elle insiste autant sur des dimensions linguistiques, qu'éthiques et ontologiques et concerne donc de près les conditions de vies des habitants.

Après avoir présenté succinctement la nécessité et les limites d'un métalangage dans la discipline de l'urbanisme, nous verrons que la recherche d'un vocabulaire commun est un enjeu central pour pérenniser l'interdisciplinarité de sa recherche et de sa pratique. Nous exposerons les risques que Sansot évoque à son propos et notamment sa diffusion hors de la sphère technicienne de l'urbanisme. Quelques exemples illustreront cette inquiétude tout comme le non-provisionnement d'images poétiques qui en découlent. Pour ouvrir notre propos, nous pourrons nous demander dans quelle mesure les enjeux autour de la participation questionnent toujours avec actualité cette inquiétude soulevée il y a presque 50 ans quant à l'usage des mots et leurs effets sur l'existence.

La nécessité du métalangage en urbanisme: la recherche d'un vocabulaire commun

Notre contribution sera modeste en tant qu'elle ne compte pas se concentrer, par exemple, sur les nombreux enjeux soulevés dans l'œuvre majeure de Sylvia Ostrowetsky (Ostrowetsky, Marin 1983) qui exposa une véritable «grammaire topologique des aménageurs» (Le Breton 2012) ou bien encore sur les travaux plus récents d'Yves Chalas sur «L'imaginaire aménageur en mutation» (Chalas 2005). Nous voulons plutôt montrer dans quelle mesure l'œuvre et les partis pris de Sansot peuvent dans une certaine mesure nous libérer de ce vocabulaire technicien et encourager une certaine sensibilité poétique.

L'urbanisme (comme l'aménagement) entendu ici comme le « champ interdisciplinaire du changement spatial volontaire et normatif » (Martouzet 2002) a la charge, inhérente à sa nature, de se constituer un socle de vocabulaire commun. Les domaines de connaissances qui peuvent être rattachées à son champ sont divers et proviennent d'histoires disciplinaires très différentes. Il en est ainsi de l'architecture, de la sociologie, de la géographie, du paysagisme et des sciences écologiques.Il dialogue aussi étroitement avec le monde politique. Pour mieux comprendre la vie urbaine sur laquelle il souhaite agir, il ne peut non plus faire l'impasse de la poésie, de la littérature, de l'art et de la musique.

Denis Martouzet rappelle, en faisait référence à Jean-Marc Offner[3], que « la pléthore de termes technocratiques a été dénoncée à maintes reprises. » (Martouzet 2002). L'urbanisme repose

3 Offner, Jean-Marc. 1979, Le vocabulaire de l'urbanisme, mots pervers et ordre social, Métropolis, n°39

ainsi sur quelques notions clés, des «notions-synthèse», renvoyant à d'autres «grappes de notions» et rarement questionnées dans la pratique urbanistique (Beaucire, Desjardins 2015) tant elles paraissent consubstantielles à la positivité de son action (urbanité, paysage, espace public, milieu...). Dans le même sens, le rôle de l' «image stéréotypique» (Genestier, Jacquenod-Desforges 2017) paraît d'une efficacité redoutable pour qui veut initier et légitimer une action volontaire et transformative sur l'espace.

Tandis que les mots issus du langage commun ou ordinaire ne sont pas marqués par une idéologie ou une rationalité particulière, qu'elle soit hygiéniste, technicienne, scientifique ou élitiste. Ils sont le fruit d'une histoire, mettant en avant l'imaginaire collectif, faite de sédimentations progressives et d'arbitrages sur le temps long. Pour Sansot, il convient d'utiliser légitimement le langage ordinaire pour décrire la vie sociale dont il est issu avec les risques que cela comporte (Genestier 1994). Cependant, il ne veut pas pour autant se défaire totalement de tout vocabulaire analytique qui permet aussi de caractériser de nouvelles mutations, par exemple. Pour parler de la ville et de la vie urbaine, un juste milieu doit être envisageable : « il doit bien exister une écriture qui ne relève pas du champ métalangagier et qui ne cède pas aux facilités d'un journalisme rapide » (Sansot 1986).

Trente ans plus tard, ce métalangage n'est-il pas devenu un incontournable de la pensée de l'urbanisme tant l'évolution toujours plus rapide des modes de vie et des nouvelles technologies est notable ? La modernisation de la société par sa temporalité particulière n'a peut-être pas permis la même maturation des mots que le langage ordinaire avait progressivement mis en place pour qualifier la vie sociale dans la ville industrielle dense. Ainsi, l'accélération des mutations propres à la modernisation des sociétés occidentales permet-elle de recourir à un langage dépouillé de technique pour caractériser la modernité? Peut-on penser la modernité et les villes à venir par les mots issus du langage ordinaire et ainsi débattre d'une urbanité contemporaine, mouvante et complexe, par ce même langage ? Ou bien encore, ce langage doit-il rester dans la sphère descriptive d'une analyse de la ville sans pour autant rentrer dans le champ prescriptif de l'urbanisme ?

Retour sur quelques exemples

Dans sa critique du métalangage des urbanistes, l'exemple le plus connu dans son œuvre est peut-être celui de l'apparition du terme « espace vert » - qui disparaît d'ailleurs de nos jours - chez les professionnels et les techniciens de l'aménagement. Il englobe et uniformise la diversité des formes que peut prendre l'aménagement du végétal en ville (square, promenade plantée, jardin public, parc...). L'autre exemple est issu du langage du monde des ingénieurs, qui dans une posture teintée d' hygiénisme substitue au mot « rue » et tout l'imaginaire qu'il peut véhiculer, celui d'artère ou de voie. Ils réduisent ainsi la rue dans une monofonctionnalité circulatoire, une vision pour ainsi dire, assez sombre, en tout cas partielle et partiale du pouvoir de la rue et de son rôle d'intégration. Nous présentons dans le tableau ci-après ces deux termes que Sansot a pu discuter dans sa thèse d'État et dont il regrette l'écart qu'opèrent les urbanistes :

> «Il existe un langage urbanistique dont nous refusons la scission qu'il introduit entre l'homme et la ville. Il vise à déréaliser cette dernière : opération qui semble bénéfique, puisqu'elle introduit la neutralité, le ton fade et raisonnable des technocrates et qui, en fin de compte, vise à expulser l'humain de ce qui est destiné à épanouir l'homme. Là c'est la parole dite scientifique qui, non seulement, est nocive, mais inexacte. [...] «Nous ne nions pas – loin de là – la nécessité de faire intervenir le nombre, les proportions, les considérations architecturales dans la construction des villes. Mais, il ne faudrait pas pour autant passer sous silence les besoins les plus riches qui, eux, ne sont pas chiffrables.»(Sansot 1971, p. 11)

Dans un sens voisin, pour Martouzet, « la recherche et l'utilisation d'un vocabulaire qu'on veut le plus neutre politiquement permettent de donner une image technique de la pratique de l'aménagement-urbanisme comme si elle n'était pas une pratique politique. » (Martouzet 2002)

Terme – mot désignant la réalité sociale	Représentations, images poétiques et valeurs de cette réalité sociale dans Poétique de la ville
RUE	VIE POPULAIRE – DIVERSITÉ – UNITÉ – CONTINUITÉ – MANIFESTATIONS ET DÉFILÉS DU PEUPLE – FOURMILLEMENT INCONTRÔLABLE DE LA VIE SOCIALE – BIEN COMMUN – LIEU PUBLIC – APPROPRIATION – RÔLE D'UNIFICATEUR – RAPPORT DU DEDANS ET DU DEHORS
ARTÈRE – VOIE DE CIRCULATION	MÉTAPHORE ORGANICISTE – PRIMAT DE LA FONCTION CIRCULATOIRE – EFFACE LA RÉALITÉ MENAÇANTE DE LA « RUE » POUR LES DÉCIDEURS – L'IMMOBILITÉ DEVIENT SUSPECTE – EFFICACITÉ DE LA SURVEILLANCE
ESPACE VERT	HOMOGÉNÉISATION DES FORMES DE NATURE VÉGÉTALE EN VILLE – FONCTION DE « COUPER » LES GRANDS ENSEMBLES – INDÉTERMINATION – FONCTION COMPENSATRICE – TERRAIN PRIVILÉGIÉ DE LA DÉLINQUANCE – RÉFLEXION TARDIVE SUR LE MILIEU DE VIE
SQUARE	HISTOIRE LONGUE – VÉGÉTAL CONTRAINT – LA PERCEPTION D'UN TEMPS RÉPÉTITIF – L'APRÈS-MIDI LE CONSACRE – ALLURE PROVINCIALE – SPECTACLE DE LA CONVENTION – THÉÂTRALITÉ DU SQUARE – BISTROT OU CAFÉ DES FEMMES – LE VIEILLARD – REPOS DES ADULTES, MOUVEMENT DES ENFANTS – UN PARLER FACILE – LE PORTILLON ET LE GARDIEN – LE « BALLON » DU SQUARE – INTERDICTIONS MULTIPLES – UNE « DEMI NATURE AVEC SON SABLE POUSSIÉREUX »

Table 1: Les effets du métalangage dans la neutralisation du milieu (extraits de Poétique de la ville – 1971).

Pierre Sansot, dans une autre de ses publications (Sansot, date inconnue), préfère user du terme « charme » à l'expression « qualité de vie », « dont on abuse et dont on feint de croire qu'elle pourrait résulter de l'addition de facteurs favorables ou de services ». Ainsi, le mot « charme », issue du langage ordinaire, permet de couvrir une richesse de sens supplémentaire, difficilement quantifiable, qui ne se prête pas non plus à la conceptualisation, mais dont l'art de la description chez Pierre Sansot permet de rendre compte. C'est ainsi qu'il expose, par sa posture de phénoménologue, une forme d'habitabilité et une vision inédite du bien-être : celle que la

ville produit sur les hommes. Certes, le charme contrairement à la « qualité de vie » ne s'évalue pas, ou en tout cas ne peut se quantifier ou se décomposer. Il en appelle à une forme de ressenti particulier dont il est difficile de rendre compte tout comme dans la tentative d'expliquer en quoi une œuvre d'art nous touche par exemple. Au-delà de la saisie du poétique, Breux et Torres se demandent par exemple dans quelle mesure la phénoménologie permet de s'interroger sur la discipline et les méthodes urbanistiques. Ils rappellent à juste titre qu'en tant que discipline orientée vers l'action, l'urbanisme ne cherche pas tant à expliquer des phénomènes qu'à concevoir une intelligibilité sur laquelle baser les interventions sur le terrain. »(Breux, Torres 2010). Cependant, la condition de cette intelligibilité est-elle obligatoirement de passer par cette forme de « neutralisation » du milieu ? Quelles sont les conséquences de la diffusion de tous ces termes hors de la sphère technicienne de l'urbanisme ? Et plus généralement, de la diffusion de ce type de vocabulaire dans la population, notamment à travers la démultiplication des experts dans les médias télévisuels et radiophoniques depuis 50 ans par exemple ?

Néanmoins, pour notre part, nous voyons aussi, une chance de se saisir d'enjeux pour la population qu'il était jusqu'alors impossible de concevoir tant les rapports de domination peuvent aussi passer par la maîtrise, voire la confiscation de la langue et du vocabulaire. Dans ce sens, Martouzet rappelle ces enjeux :

> « En matière d'aménagement-urbanisme, l'utilisation du langage, écrit ou parlé, est fréquente. [...] Il est aussi, et surtout utilisé dans la nébuleuse qui rassemble tous les modes de participation. Or, derrière le discours sur la ville, sur son fonctionnement ou sur la façon de changer l'espace, les intérêts privés, publics, individuels, de groupes...sont omniprésents. Le langage apparaît dès lors comme un moyen parmi d'autres, d'asseoir un pouvoir, de faire passer des idées ou des valeurs auprès du contradicteur potentiel. » (Martouzet 2002, p. 239)

Mais Pierre Sansot y pressent autre chose, un effet plus latent qui prêterait pourtant à conséquence : celui de décrochage. Jean-Paul Thibaud le rappelle très justement « le langage n'est pas seulement une dimension parmi d'autres de la compréhension du monde, c'est ce par quoi « nous avons un monde »» (Thibaud, 2013).

Diffusion du métalangage et risque de décrochage : rompre avec l'ordinarité du quotidien

Pourfendeur du métalangage, du moins quand il s'agit de décrire et narrer ce que les humains font de leur vie, Pierre Sansot, en penseur de la modernité, évoque une notion intéressante et peut-être transposable à l'axe thématique de ce colloque pour qui voudrait interroger dans « quelle mesure le « danger technologique » actuel provisionne des images poétiques », celle de décrochage. Quinze ans après sa Poétique de la ville, Sansot dresse un constat plutôt sombre sur la diffusion de ce type de langage :

> «En ce qui concerne notre quête du sensible, le décrochage me semble irréparable. Celui qui, dans la vie quotidienne, use de ces termes, et ce peut être le cas des hommes quelconques, s'en exile. J'ai en effet, rencontré des habitants qui, dans leur misère existentielle, parlaient du vide social, du processus de massification. (...) Les hommes du commun en avaient fini avec ce monde, le nôtre, où il y a tout simplement des voisins gênants qui font du bruit, des chambres ou des cuisines trop petites et un soleil de printemps qui incite à ouvrir grand les fenêtres. Ils métalangagent leur domicile (pardon, leur habitat), leurs affections (pardon, leurs dimensions relationnelles)" (Sansot 1986, p. 117)

Dans le même sens, l'anthropologue Colette Pétonnet repérait parfois aussi des mots qui n'étaient pas du vocabulaire socioculturel ordinaire des gens qu'elle questionnait, mais qui étaient devenus progressivement les leurs.(Pétonnet, Leroi-Gourhan 1979). Le métalangage « n'est pas plus innocent que le langage naturel et de surcroît il se pare du prestige de la légitimité, de la scientificité. Les hommes ont peine à lui résister parce qu'il a pour lui la pureté, l'exactitude, la cohérence. Or, il implique à sa manière une certaine prise du monde et de la société. » (Sansot 1986). Ce n'est pas pour autant que Sansot accorde tout crédit au langage ordinaire non plus ; cependant, notre histoire sensible, pour la comprendre sinon la décrire, est indubitablement à regarder du côté de ce langage qui n'évacue pas l'émotionnalité et la sensorialité.

C'est bien à un débat « éthique », « avant d'être linguistique » auquel Sansot veut se livrer. Le métalangage, par les nouveaux termes qu'il introduit, souvent technique dans le champ de l'urbanisme par exemple, nous sépare de l'ordinarité du quotidien. Ainsi, la restitution d'une observation de la vie sociale qui se veut la plus juste doit se prémunir devant ce métalangage qui « n'exprime pas avec la fidélité désirable la ville ou la socialité ; il désigne et peut-être il fabrique une réalité différente de celle que nous avons à vivre. Qui de nous a jamais rencontré des unités d'habitation, du bâti, des mètres carrés sociaux !» (ibid.). Pour Sansot, ce débat est « éthique » tout comme il est « ontologique », puisque la difficulté de vivre sur le plan environnemental et ambiantal peut aussi se faire sentir au niveau du langage « la séparation des hommes entre eux passe aussi par la séparation schizophrénique et langagière de l'homme et de son milieu. Les mots nous désignent et ils nous posent par rapport aux autres et aux choses. » (ibid.)

Le sensible nous subjugue et nous dépasse, nous dit Pierre Sansot, et « dans ces conditions, celle d'un avènement du sens, d'un espace, d'un monde, le philosophe, le peintre, l'artiste se trouveraient à des titres divers concernés, mais non point le sociologue. » (ibid.). Il insiste sur le nouveau rôle que confère l'usage de la description au sociologue, qui doit faire preuve d'intelligence dans l'organisation textuelle à travers une entreprise risquée, celle de faire varier les types de discours, se trouvant ainsi dans « plusieurs régimes discursifs » à la fois (Mons 2012).Il s'agit-là d'une forme d'hybridation de l'écriture délicate à mettre en avant dans l'univers académique de la recherche urbaine.

Une mise en débat de l'urbanisme par le penseur du sensible : rendre hommage au génie des hommes et des lieux.

Pourtant, il n'est pas suffisant pour Sansot que de rendre compte factuellement ou clairement des manifestations sensibles de la vie sociale : « L'observateur de la vie sociale doit le dire avec éclat. Il lui faut se montrer égal à son modèle. Alors le style n'apparaît plus comme un simple instrument de communication qui devrait s'effacer discrètement devant le contenu qu'il expose. » (Sansot 1986) il devient un élément de méthode fondamental.

Et pour le dire avec éclat, Sansot n'est pas gêné par le fait qu'un style littéraire puisse grossir indûment des phénomènes. Il dévoile ainsi un rôle tout à fait original pour le chercheur en sciences sociales et humaines, celui de rendre hommage à la vie sociale, devenant ainsi un « créateur d'utopie, une des ces utopies qui nous permettent de mieux assumer notre existence » (Ibid). Ainsi, en décrivant le sensible, le sociologue de l'habiter, en décalage avec la pensée rationaliste, « contribue à parfaire notre histoire, en proposant à notre rêverie une des aventures possibles de l'humanité. » (ibid.). Yves Le Pogam, dans un article publié en 1995 avait qualifié le style de Pierre Sansot proche d'un « réalisme poétique » (Le Pogam 1995). Il pointe ainsi un enjeu fondamental : celui du rapprochement entre science et poésie, l'écriture jouant alors le rôle de lien entre ces deux mondes.

Ce langage ordinaire, doté d'une poésie certaine comme Sansot l'a montré, ne pourrait-il pas esquisser les bases d'un socle commun dont l'interdisciplinarité de l'urbanisme pourrait sortir gagnante ? Dans un contexte où les enjeux de participation des habitants sont au cœur des réflexions sur la pratique, quelles seraient les conséquences d'une forme de déprofessionnalisation - qui n'en n'est pas vraiment une mais qui pourrait être ressenti comme telle - du métier d'urbaniste ? (Breux, Torres 2010). En retour, quels sont les risques et les limites d'une forme de détechnicisation de la réflexion, voire de la pratique ? Le chantier reste encore pleinement ouvert et s'annonce passionnant.

Références

BEAUCIRE, Francis et DESJARDINS, Xavier (éd.), 2015. *Notions de l'urbanisme par l'usage*. Paris, France : Publications de la Sorbonne.

BREUX, S et TORRES, J, 2010. L'approche phénoménologique en urbanisme : la recherche d'une meilleure pratique, la pratique d'une meilleure recherche. *Les ateliers de l'éthique The Ethics Forum, 5*. 2010.

CHALAS, Yves (éd.), 2005. *L'imaginaire aménageur en mutation: cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques : contribution au débat*. Paris, France, Hongrie, Italie.

FRIAS, Anibal, 2001. Une introduction à la ville sensible. *Recherches en anthropologie au Portugal*. 2001. Vol. 7, n° 1, pp. 1136.

GENESTIER, Philippe et JACQUENOD-DESFORGES, Claudine, 2017. L'imaginaire aménagiste : ce que nous en dévoilent les images-idées régissant l'action publique urbaine. In : *ICHT 2017. Imaginaire : construire et habiter la terre* [en ligne]. Lyon, France. avril 2017. [Consulté le 28 février 2019]. Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01894502

GENESTIER, Philippe, 1994. Misérabilisme ou populisme ? Une aporie des sciences sociales (P. Bourdieu et P. Sansot). *La Revue du M.A.U.S.S*. 2e sem 1994. N° 4, pp. 229252.

LE BRETON, Eric, 2012. *Pour une critique de la ville : La sociologie urbaine française 1950-1980*. Presses Universitaires de Rennes. Rennes.

LE POGAM, Yves, 1995. L'anthropo-sociologie poétique de Pierre Sansot : les sports et le sensible. Corps et culture [en ligne]. 1 juin 1995. N° Numéro 1. [Consulté le 6 février 2019]. Disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/corpsetculture/264L

MARTOUZET, Denis, 2002. *Normes et valeurs en aménagement-urbanisme, limites de la rationalité et nécessité de prise en compte du multi-niveaux* [en ligne]. thesis. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. [Consulté le 5 février 2019]. Disponible à l'adresse : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00128031/document

MONS, Alain, 2012. *Les lieux du sensible: villes, hommes, images*. Paris, France : CNRS éd., impr. 2012.

OSTROWETSKY, Sylvia et MARIN, Louis, 1983. *L'Imaginaire bâtisseur: les villes nouvelles françaises*. Paris, France : Librairie des Méridiens.

PÉTONNET, Colette et LEROI-GOURHAN, André, 1979. *On est tous dans le brouillard: ethnologie des banlieues*. Paris, France : Éditions Galilée.

SANSOT, Pierre, Date inconnue, Le charme discret de nos petites villes. pp. 4.

SANSOT, Pierre, 1971. *Poétique de la ville*. Klincksiek. Paris. Collection d'Esthétique.

SANSOT, Pierre, 1983a. *Variations paysagères*. Klincksieck. Réédition Petite Bibliothèque Payot, 2009

SANSOT, Pierre, 1983b. Les tourments et les fléaux de notre terre. *Urbanisme*. 1983. Vol. 52, n° 194198, pp. 4. A propos de la catastrophe et de ses ressorts sensiblePublié dans « Rêveries dans

la ville »

SANSOT, Pierre, 1985. Magnificience de la terre et puissance et prestige des lieux. *Architecture Méditerranéenne*. 1985. N° 28, pp. ? Publié dans Rêveries dans la ville

SANSOT, Pierre, 1986. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Presses Universitaires de France. Paris.

THIBAUD, Jean-Paul et DUARTE, Cristiane Rose de Siqueira (éd.), 2013. *Ambiances urbaines en partage: pour une écologie sociale de la ville sensible*. Genève, Suisse : MétisPresses.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, 2016. *L'imagination géopoïétique: espaces, images, sens*. Paris, France : Editions Mimesis.

Guia introdutório de como ver ondas

Laura Pappalardo, Escola da Cidade, Brasil
laurapappalardo@outlook.com

Palavras-chave :

Antenas; infraestrutura; comunicação; teletransmissão; rádio; televisão; mídia; espaço urbano.

RESUMO

O espaço urbano está inundado por sinais. Afogados em ondas, sem ter consciência, não nos damos conta de como as antenas, esses elementos físicos que viabilizam o espalhamento da mídia, estão vivas. A infraestrutura de comunicação orquestra atividades de modo imperceptível e eficaz, servindo como arma às entidades mais poderosas do mundo. Segundo Keller Easterling, Vivemos no mundo invisível da irradiação, e mudanças em sua organização constituem em mudanças de informação. (EASTERLING, 2012).

O trabalho propõe a pesquisa e levantamento acerca de torres de telecomunicações como elementos físicos que viabilizam o espalhamento da mídia. O recorte inicial proposto é a análise das antenas de transmissão instaladas ao longo do espigão da Paulista, que, por conta de sua altitude elevada, possui grande concentração de torres instaladas em seu perímetro.

Por se repetirem inúmeras vezes em pontos de altitude elevada na cidade de São Paulo, as antenas de telecomunicações acabam por adquirir aspecto ordinário. São quase apagadas do olhar, ou quando percebidas são consideradas elementos que sujam a paisagem urbana. Por outro lado, constituem ícones de poder, representando as emissoras cujas ondas de informação estão transmitindo.

Quem as vê, porém, raramente associa o funcionamento da internet do celular, ou do rádio que anima o percurso de carro entre casa e trabalho, à presença das antenas. O elemento material (antena) está descolado de sua função cotidiana (espalhamento de ondas informativas) por não ser opticamente visível o espalhamento da informação.

Há, na proposta de trabalho, a intenção de recriar a memória da função do elemento antena na cidade. Ela está lá, apagada, descolada visualmente de sua função. Como reestabelecer a conexão entre objeto (antena) e função (espalhamento de ondas midiáticas)? Se o sinal fosse perdido/interrompido, e não houvesse mais televisão, radio ou celular e internet móvel, será que a importância das antenas transmissoras, como agentes fundamentais de distribuição de mídia, seria destacada?

Busca-se investigar, assim, a dimensão material que viabiliza a difusão das mídias, redes de informação e comunicação, com o intuito de gerar uma inquietação e investigação frente a distribuição espacial das redes de informação e comunicação.

Introdução

O trabalho tem, como princípio, um convite: começar a conversar com antenas.

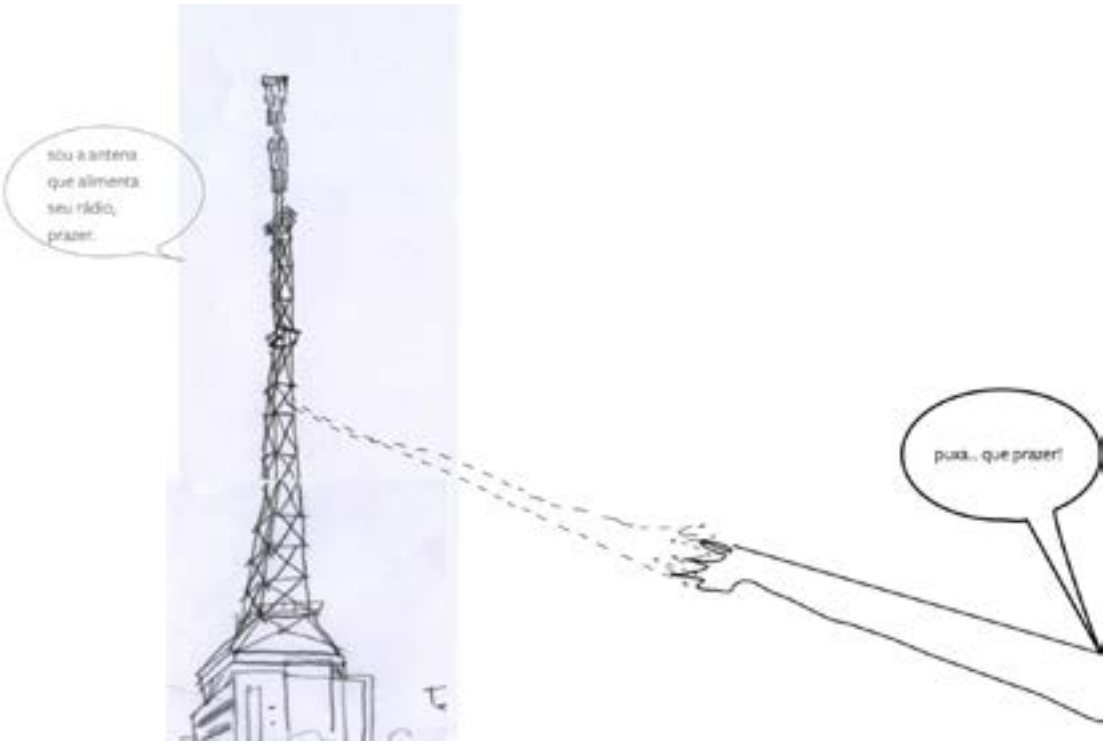


Figura 2: conversa com antena. Fotomontagem: Laura Pappalardo

Nadamos continuamente em irradiação eletromagnética: o espaço é definido por infinitas vibrações invisíveis ao olho humano. (WIGLEY 2015) Esquecemos, porém, que estamos envoltos por essa camada de infraestrutura ativa, e que sem a infraestrutura física a conexão virtual não seria possível.

Por um lado, não interessa para as pessoas entenderem o papel que a infraestrutura exerce, uma vez que, enquanto os meios de comunicação estão funcionando, podemos interpretar como um sinal de segurança e estabilidade, além da constante busca atual da eficiência dos meios: a internet não pode parar. (MITCHELL, 2013)

Pode-se discutir o funcionamento dos cabos de fibra ótica submersos que transformam o globo terrestre em um novelo amarrado de fios, a rede de satélites que nos envolve, a idealizada flutuante "nuvem", ou até mesmo o peso e a capacidade de um data center, tal como do Google ou da Amazon. Escolheu-se, porém, o estudo das antenas, por um motivo de ordem pessoal de proximidade cotidiana: passo pela avenida paulsita todos os dias, e não pude deixar de notar que as antenas são o ponto mais alto da cidade de São Paulo.

O principal objetivo desse trabalho é trazer consciência para a materialidade da infraestrutura de mídia. Perceber o caminho feito entre o envio da mensagem do celular e a recepção da

mensagem. Perceber que essa infraestrutura é massivamente material e territorializada, e que precisa de constante manutenção, manutenção essa feita por pessoaso, e por trabalho manual e físico. Perceber, por fim, que a infraestrutura que espalha a mídia também pode ser hackeada, ou desligada, por acaso ou como forma de protesto ou de censura.

Antenas na Avenida Paulista

Para dar início a essa conversa com as antenas, proponho uma caminhada pela Avenida Paulista. Use sapatos confortáveis, vamos subir no topo dos prédios. Segue o percurso proposto:

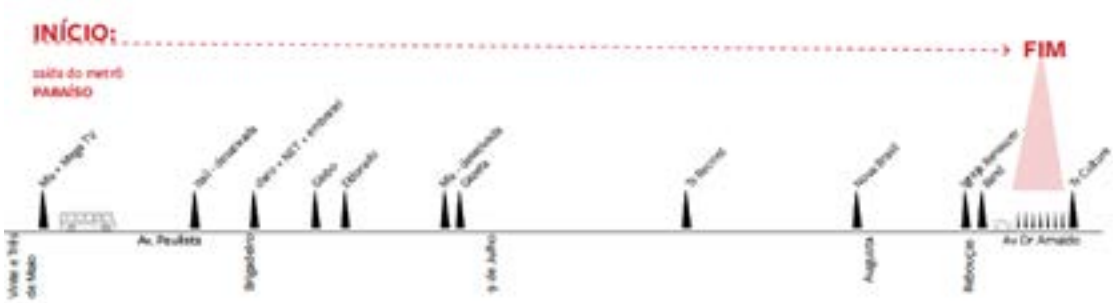


Figura 3: percurso proposto.

Primeiramente uma rápida introdução contextual:

A primeira antena instalada na Avenida Paulista foi por encomenda da emissora de televisão Record, sobre o Edifício Grande Avenida, em 1968. Com 160m de altura, sua iluminação noturna é amarela. (localização: av. paulista 1754)

Figura 4: Antena da Record com iluminação noturna. Foto: Laura Pappalardo

Já a primeira antena de televisão da América do Sul pertenceu a TV Tupi, instalada sobre o Edifício Banespa, (Edifício Altino Arantes), no centro da cidade de São Paulo.

Algumas iluminadas, outras não

Porque algumas antenas tem luzes espalhafatosas e chamativas a noite, enquanto outras somem, sem iluminação alguma a noite?

Figura 5: antena da Globo digital (direita) e antena da Eldorado (em destaque pontilhado à esquerda). Foto: Laura Pappalardo

Na foto acima temos duas antenas: a direita, uma torre completamente iluminada, tendo em cada porção de sua estrutura uma iluminação diferente. Essa é a antena da globo digital, construida em 2007, com 119 metros de altura e instalada sobre um prédio de 18 andares, de modo que do nível da rua até o topo da torre somam 224 metros. Sua iluminação colorida, com cores caracteristicas da rede globo, foi elaborada pelo designer Hans Donner. São 6.600 pontos luminosos que podem fazer inumeras combinações de cores. (EXTRA, 2007)

Já a antena da Eldorado, vizinha da antena da globo (contorno pontilhado em branco na foto acima), não tem nenhuma luz a noite. Ela só tem uma luzinha vermelha, obrigatória para a segurança para evitar a colisão com helicopteros.

Outra torre com iluminação noturna amarela é a da Gazeta FM, que passou por um estudo para que se assimilasse com a parisiense Torre Eiffel.

Figura 6: torre da Gazeta FM com iluminação noturna. Foto: Laura Pappalardo

A antena da Band, com 219m, construída em 1996, adapta sua iluminação a ocasiões comemorativas. Em 2011 foi inaugurada a nova iluminação da torre com várias cores e luzes. (Localização: Rua Minas Gerais, 454)

Outras antenas que não tem iluminação alguma a noite são as torres da Nova Brasil (av. paulista 2001), e a torre da Igreja Renascer. A noite, no prédio em que está instalada a torre da Nova Brasil, vemos apenas o reflexo da torre da Band.

A antena da igreja renascer, com 110m de altura, emitindo transmissões da Rede Gospel, tinha um painel iluminado com a mensagem “deus é fiel”, e quem estivesse em um raio de até 3km da torre poderia ler a frase. O painel foi apagado em 2007 por conta da lei cidade limpa. (FOLHA, 2005)

Figura 7: Torre da Band (direita) e torre da Igreja Renascer (em destaque pontilhado à esquerda).

Foto: Laura Pappalardo

Pergunta: porque a TV e Rádio querem que você note as torres, e as operadoras de celular não? Há interesses políticos e econômicos por trás da decisão de iluminação ou não das torres que precisam ser questionados, além da percepção fundamental de quem são os agentes que compõe o oligopólio de mídia, controlando a escolha do conteúdo a ser emitido pelas antenas.

Figura 8: da esquerda para a direita: Assis Chateaubriand TV Tupi, Roberto Marinho - TV Globo, Silvio Santos - SBT, João Jorge Saad - Grupo Bandeirantes. Fotomontagem: Laura Pappalardo

Funcionamento

Sabemos que, sem a antena, seu celular, certos canais de televisão, rádio e wifi não funcionariam. Mas o que exatamente são as antenas? São essas peças destacadas com a lupa, veja abaixo:

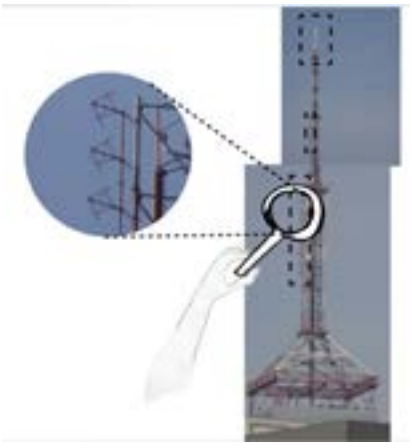


Figura 9: Antena X Torre

Essas peças são, na verdade, elementos de antena: cada elemento emite 1/4 de onda, por exemplo. Para emitir uma onda inteira a antena teria que ter uma altura muito maior. Os elementos de antena são, portanto, uma solução para diminuir sua altura.

Alguns exemplos de antenas:

Figura 10 a 14: diferentes tipos de antenas. Fotos: Laura Pappalardo

As torres, estruturas aonde estão instaladas as antenas, são só o suporte e independem da antena - não emitem sinal. A torre poderia ter qualquer outro formato.

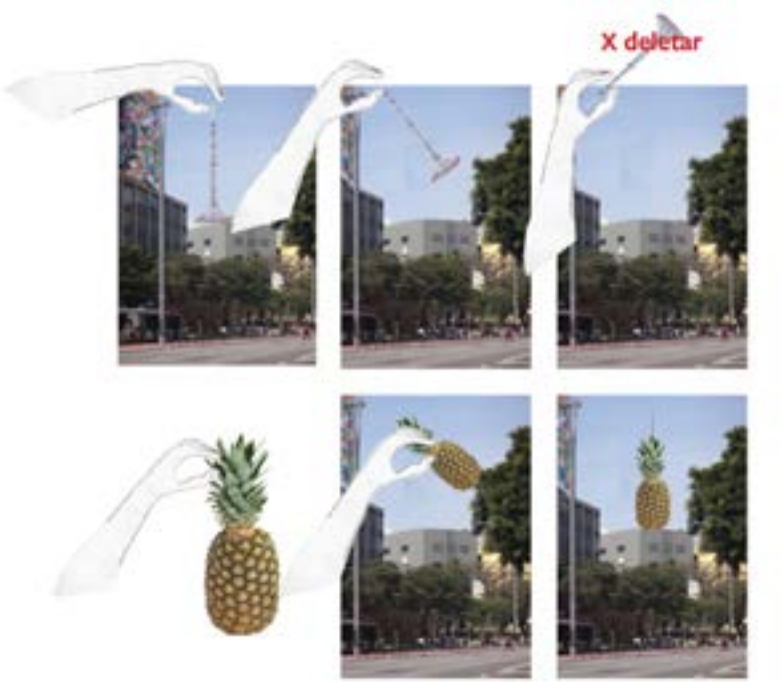


Figura 15: especulações sobre outros formatos de torre. Fotomontagem: Laura Pappalardo

Figura 16: especulações sobre outros formatos de torre. Fotomontagem: Laura Pappalardo

Na verdade, a decisão da forma e do material das torres que abrigam as antenas influenciam em seu funcionamento pois, quanto mais massa o volume tiver, mais espaço nulo pode gerar e impedir o sinal de se propagar em sua máxima capacidade.

É urgente, porém, a desconstrução da ideia de que a infraestrutura de mídia é algo imaterial, ou invisível. Elas estão, como podemos ver, no ponto mais alto da cidade, apenas não estamos acostumados a enxergá-las. Veja, por exemplo, a quantidade de cabos transmissores que uma antena possui:

Figura 17: cabos transmissores,Fotomontagem: Laura Pappalardo

Esses cabos transmitem o sinal até as antenas, transformando a informação recebida em ondas eletromagnéticas, para que elas possam ser então emitidas através do espaço. A antena receptora irá captar essas ondas e as transformará novamente em sinal elétrico, para alimentar o radio ou a televisão, por exemplo.

Diversos fatores podem contribuir para que o sinal da estação não chegue bem até sua casa. A existência de obstáculos, como prédios grandes e morros, ou até a curvatura da terra, podem atuar como fatores que impedem a chegada de sinal. As ondas, porém, nunca param de se propagar. Continuam se propagando infinitamente pelo espaço.

Aonde as Antenas pousam

Figura 18: antena sobre casa. Foto: Laura Pappalardo

As antenas são instaladas em torres (estruturas geralmente metálicas vazada), que por sua vez são alugada pela operadora. O prédio aonde cada torre está situada apenas aluga o espaço, ou seja: o edifício não tem nenhuma relação com a manutenção ou reparo das torres e antenas.

Desenho

Hoje em dia as antenas são, por senso comum, consideradas feias, um elemento residual. Quando podem, são escondidas, dentro do celular por exemplo. Mas sua função, de espalhamento de mídia, de comunicação, e diminuição de fronteiras, é esquecida, e talvez intencionalmente apagada. (EASTERLING, 2014) Não interessa que as pessoas entendam como as antenas funcionam, muito menos como poderíamos fazer para cortar seu sinal. A antena é, então, vista como objeto inanimado. Se tivéssemos consciência de nossa dependência cotidiana desses emissores e receptores, será que a ideia das antenas frente ao seu desenho e forma de ocupação territorial mudaria?

Como seria projetar uma antena pensada para o entorno em que se insere, levando em consideração seu impacto no contexto específico em que atua?

Como seria se os arquitetos, os mesmos que pensam monumentos e edifícios icônicos da cidade, também projetassem a infraestrutura de comunicação? Porque não se pensa um espaço que coloque em evidência um dos principais elemento que alimenta a economia hoje, que possibilita a venda de dados, ou, mais simplesmente falando, que veicula a mídia. Sem as antenas estaríamos desconectados. As antenas são, literalmente, um fator fundamental de estruturação da rede urbana.

Corpo Cyborgue

Para a maioria das pessoas, o celular é aquilo que as acorda de manhã, é o primeiro objeto a ser olhado e tocado, e a ultima coisa a ser vista antes de dormir. (WIGLEY, 2015) Seríamos nós Cyborgues? Um Cyborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura ao mesmo tempo real e ficcional. De acordo com Donna Haraway, desde o final do século XX nós todos somos quimeras, teorizadas e fabricadas como híbridos de máquinas e organismo. (HARAWAY, 2009)

Qual a importância da compreensão desse corpo cyborgue, e do funcionamento das antenas? Se descobrirmos como são feitos, e como é sua programação, poderíamos, então, desprogramar. Hackear/reprogramar/ressignificar.

Espaço da Infraestrutura

Temporal derruba árvores, antenas e deixa rastro de estragos em cidade

Temporal com ventos fortes derrubou antenas, árvores e destelhou diversas casas, deixando muito prejuízo aos moradores de Costa Rica

A chuva também afetou o fornecimento de energia elétrica e telefonia por 5 horas.

Figura 20: Antenas de ceular na cidade de São Paulo, no Estado de São Paulo e no Brasil. Mapa feito pela autora no programa Qgis, em 2017.

O espaço físico das antenas, assim como qualquer rede de infraestrutura, precisa de constante manutenção, são, portanto, o produto de um projeto, regulamentações legais, uso repetitivo e cotidiano. Organizam territórios e relações temporais, dependendo de onde e como suas bases materiais estão instaladas, atingindo diretamente as áreas de economia e planejamento urbano. (PARKS; STAROSIELSKI,2015)

Apesar de nos autodominarmos como uma "sociedade em rede" poucas pessoas sabem como é o funcionamento da infraestrutura por trás desse nome. (GIRARD, 2017) Essa ideia de algo desterritorializado e sem fronteiras precisa ser exposta como algo a ser reconsiderado, pois, de fato, a localização física das antenas, cabos de fibra ótica e satélites, determinam limites e fronteiras de forma tão ou mais eficaz do que muros e outras barreiras físicas que estão no nosso imaginário do que seria uma fronteira. Assim, ao mesmo tempo que ondas eletromagnéticas, que carregam informação, podem não respeitar fronteiras, entrando em as casas sem pedir permissão, a infraestrutura de comunicação, dependendo de onde está instalada ou não, controla os espaços e sua conectividade. (PARKS; STAROSIELSKI, 2015)

De acordo com McLuhan, é fundamental a percepção da atividade do meio. (MCLUHAN, 1964) O meio (antenas, infraestruturas de comunicação instaladas no espaço físico), é o fator que controla as atividades, enquanto a mensagem emitida por esses meios, como a noticia no rádio, o conteúdo da mensagem recebida no celular, nos desvia a atenção do meio para a mensagem. Damos, assim, mais importância para a mensagem, enquanto o meio passa despercebido. É necessário prestar atenção na atividade da antena, o que essa atividade promove e qual o poder envolvido. Keller Easterling destaca, em seu livro Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space, o espaço da infraestrutura como sendo hoje a arma secreta das pessoas mais poderosas do mundo, por arranjar atividades de modo imperceptível. (EASTERLING, 2014) Essa forma de ação não é alcançada por regulamentações estatais e legislativas, sendo assim uma outra forma de governo, um governo além do estado e não controlado pelo estado, por isso age de forma eficaz: não precisa respeitar o tempo imposto pela camada burocrática legal. (EASTERLING, 2014)

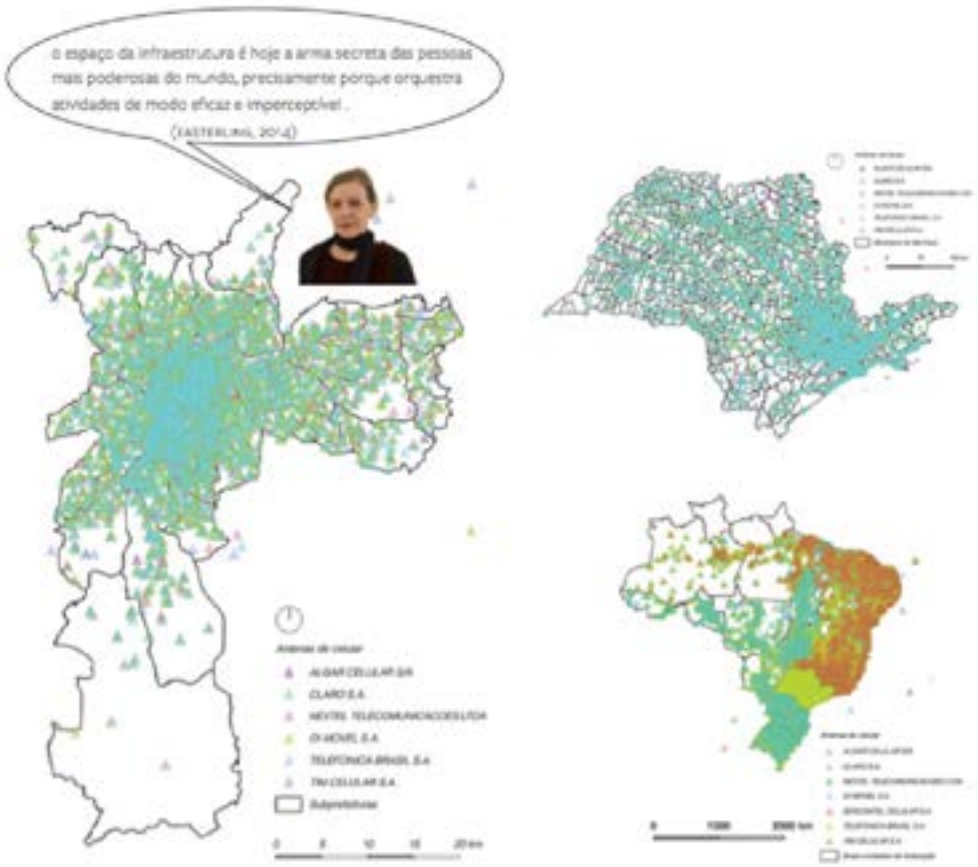


Figura 20: Antenas de ceular na cidade de São Paulo, no Estado de São Paulo e no Brasil. Mapa feito pela autora no programa Qgis, em 2017.

Além da importância de ressaltar o aspecto material das infraestruturas de comunicação, é também fundamental retomar o aspecto democrático e fora do oligopólio da grande mídia que as variações do espectro magnético permitem. Um exemplo seria o uso do espectro livre, feito pelas rádios livres. As rádios livres possibilitam a criação de uma rádio própria de cada bairro, defendendo que o uso do espectro eletromagnético é um bem que pode ser utilizado por todos. (Novaes, 2014) Para possibilitar a transmissão de dados pelo espectro eletromagnético é preciso apenas a presença de antenas transmissoras e receptoras, sendo assim necessário um investimento baixo, o que possibilitaria a democratização e construção de redes de comunicação autonomas e independentes das grandes redes de comunicação e mídia. (Belisário, 2017)

Este trabalho não traz respostas. Propõe, apenas, um singelo cutucão: alargar o raio de percepção de seu olhar. Até, se for de sua vontade, questionar o olhar como sentido predominante. Quem sabe não começamos a enxergar outros espectros?

Figura 21: Banho de ondas na Avenida Paulista Fotomontagem: Laura Pappalardo

Exercício final proposto para desenvolver sensibilidade às ondas eletromagnéticas

1.Descondicione seu olhar.
O primeiro exercício é desenhar as coisas de ponta-cabeça.

2. Questione o olhar como sentido predominante. Ande descalço.

3. a) Para conseguir sentir e ver coisas que não tínhamos acesso até então, é preciso tomar banho de luz apagada, todas as luzes apagadas. Então coloque uma música, qualquer uma. Sinta a água correr pelo corpo, é mais ou menos essa sensação à que vamos nos abrir. A diferença é que a água quer entrar em nosso corpo, mas não consegue.

b) Desligue a água, e deixe a música. No escuro. Sinta a música entrar em seu corpo. Ondas o atravessam.

4. Na avenida paulista (pode ser em um domingo para evitar riscos de vida) deite no meio da rua, e tome um banho consciente de ondas, por aproximadamente 15 minutos.

5. Repita os passos 2, 3 e 4 até atingir a regra 6:

6. O jogo termina (ou começa de fato) quando você não precisar mais ativar o despertador do celular para acordar, pois já sente automaticamente as ondas eletromagnéticas entrando em seu cérebro. Um som estridente para condicioná-lo não será mais necessário: o despertar é feito pela sensibilidade adquirida do corpo às ondas.

*esse exercício não se responsabiliza por demissões no trabalho por conta de atraso, é muito comum pessoas acharem que já estão preparadas para a etapa 6 e perderem o horário matinal.

Referências

BELISÁRIO, Adriano. Espectro Livre como alternativa tecnopolítica à vigilância . 31/01/2017. Disponível em: <https://espectro.org.br/pt-br/content/espectro-livre-como-alternativa-tecnopol%C3%ADtica-à-vigilância>. Acesso em: 05/03/2019

CAREY, James W. Communication as culture: essays on media and society. New York: Routledge, 1992.

CRARY, Jonathan. 24/7: late capitalism and the ends of sleep. London: Verso, 2014.

EASTERLING, Keller. An internet of things, 2012. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/31/68189/an-internet-of-things/> Acesso em 02.03.2019

_____ Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space. London: Verso, 2014.

EXTRA. Antena da Globo na Paulista ganha nova iluminação. 14/12/2007. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/antena-da-globo-na-paulista-ganha-nova-iluminacao-639499.html> Acesso em: 05/03/2019

FOLHA de S. Paulo. FÉ NAS ALTURAS. 29.01.2005.Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2901200517.htm> Acesso em: 05/03/2019

GIRARD, Lucas Tavares de Menezes. A Programação Total do Ambiente: Infraestruturas Planetárias de comunicação. 126 folhas. Dissertação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

KOOLHAAS, REM. Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MCLUHAN, Marshall. Understanding Media: the extensions of man. New York: New American Library, 1964.

METAHAVEN. Black Transparency: The Right to Know in the Age of Mass Surveillance. Berlim: Sternberg Press, 2015.

MITCHELL, William J. Fronteiras/redes. In: SYKES, A. Krista (Org.) O Campo Ampliado da Arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009. São Paulo: Coyac Naify, 2013. p. 172.

NOVAES, Thiago. Espectro Livre e o Art. 223 da Constituição Federal do Brasil: Por Uma Lei de Meios da Latino América do Século Xxi. 2014. Disponível em: <www.radiolivre.org/?q=node/5110>. Acesso em 05/03/2019

PARKS, L.; STAROSIELSKI, N. (ed.). Signal traffic: critical studies of media infrastructures.

Urbana: University of Illinois Press, 2015.

SANTOS, Milton. Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional. São Paulo: EDUSP, 2009.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

VIRILIO, Paul. O espaço crítico e as perspectivas do tempo real. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VIRILIO, Paul; RICHARD, Bertrand. The administration of fear. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2012.

WIGLEY, MARK. Buckminster Fuller Inc: architecture in the age of radio. Zurich: Lars Müller Publishers, 2015.

Sites:

radio.garden. Disponível em: <http://radio.garden/live/>

lightyear.fm. Disponível em: <http://lightyear.fm/>

Portal Telebrasil. Disponível em: <http://www.telebrasil.org.br/>

Agência Nacional de Telecomunicações. Disponível em: <http://www.anatel.gov.br/>

My Tower. Disponível em: <http://mytower.com.br/>

Aplicativos:

Architecture of Radio. Disponível em: < http://www.architectureofradio.com >

White Spots. http://white-spots.net

A Terra e os seres da imaginação

Meditações sobre as imagens da terra e os territórios da imagem em Calvino e Bachelard

Luciano Pessoa, UMC / UNIP / USP, Brasil
pessoluc@gmail.com

Palavras-chave :
Imaginário; Terra; Paisagem; Italo Calvino; Gaston Bachelard.

RESUMO

Em chave predominantemente teórica, exploratória e necessariamente poética, o ensaio buscará refletir sobre certa dialética entre o imaginar e o representar a Terra, as paisagens, os lugares, tomando como objeto os textos "Coleção de areia", de Italo Calvino, e "A poética do espaço", de Gaston Bachelard. Indagaremos sobre diferentes qualidades do imaginar e do representar, sobre pertinências, suficiências e limites, sobre qualidades do estar, da presença, assim como sobre certo imaginário vinculado a tais tipologias espaciais. Há limites para a representação? Há limite para a ideia de limite? O que move a imaginação? Quem são os habitantes da imagem? É possível habitar o corpo? Ainda, considerando a fragmentação, a velocidade, o excesso a que nos expõe o mundo contemporâneo, caberá investigar em que medida o espaço vivido não tem sido velado pelo brilho de mediações tecnológicas, por realidades aparentes, ao preço do apagamento dos sentidos do corpo e do pensamento. Existe ciência ou tecnologia isenta dos movimentos da alma? Além dos autores citados, teremos como referencial textos e falas de Nichan Dichtchekenian, Carl G. Jung, Edgar Morin, James Hillman, Jean-Marc Besse, Malena Contrera, Marc Augé, Regis Debray, entre outros.

Quando eu me encontrava preso na cela de uma cadeia,
foi que vi pela primeira vez as tais fotografias em que apareces inteira,
porém lá não estavas nua, e sim coberta de nuvens.
(Caetano Veloso, in “Terra”, LP Muito, 1978)

Introdução

A Terra, paisagens e lugares. Imaginar e representar a Terra, paisagens e lugares. Este ensaio tratará dessas questões, tomando como ponto de partida os textos Coleção de Areia, de Italo Calvino, e A poética do espaço, de Gaston Bachelard, especialmente porque ambos elaboram, observam, a seu modo, a Terra, paisagens e lugares, em torno de procedimentos que poderemos reconhecer como representação e imaginação. Procedimentos que a princípio podem parecer distintos, mutuamente excludentes, distantes, mas que também podem surgir aproximados, assemelhados, fundidos.

Calvino toma como base uma exposição de arte em que há, entre outras coleções, uma coleção de recipientes com pequenas porções de areia colhidas de locais diversos, depois ordenadas, nomeadas, num gesto que poderíamos entender como metódico, material, objetivo, sistemático, num gesto em que se re-apresenta efetivamente porções dos territórios de origem, ainda que a finalidade ou as escolhas circunstanciais que porventura conduziram tal coleção não estejam propriamente à mostra.

No texto de Bachelard, considera-se determinados lugares ou sentidos particulares de percepção do espaço pelo ser humano, num exercício fenomenológico e poético de exploração dos espaços vividos e imaginados (a casa, o porão, o sótão, o universo, a imensidão íntima). Abrindo-se ao devaneio acerca de tais espaços, Bachelard abraça a imaginação – aqui elaborada especialmente através da palavra, da imagem poética – como fundamento de sua abordagem fenomenológica do espaço, imaginação que tende a amplificar os sentidos dessa percepção, em um jogo entre interior e exterior, e em relação a certa noção de circularidade.

Ainda, queremos considerar brevemente tais questões sob a luz do mundo contemporâneo, atravessado por uma estrutural mediatização tecnológica e suas múltiplas consequências, das quais podemos destacar o excesso da imagem, da visualidade, a superficialização e o distanciamento da experiência, o que parece implicar certa perda dos sentidos – no corpo e no pensamento. Mundo contemporâneo em que assistimos, igualmente, à exaltação da velocidade, a certa fragmentação de tempos e espaços – e portanto da presença.

Coleção de areia

Em Coleção de areia estão reunidos textos de Calvino sobre, como ele mesmo define, “coisas vistas”, sobre algumas “exposições insólitas” que lhe permitiram “contar uma história por meio de um desfile de objetos: antigos mapas-múndi, manequins de cera, tabuletas de argila com escritas cuneiformes, gravuras populares, vestígios de culturas tribais e assim por diante” (CALVINO, 2010, p. 7).

No relato que dá nome ao livro, o autor reflete sobre múltiplos aspectos de uma exposição ocorrida em Paris, em que estavam dispostas “coleções estranhas” como de chocalhos de vacas, jogos de tômbola, tampas de garrafa, tíquetes ferroviários, invólucros de papel higiênico, rãs embalsamadas etc, entre as quais a coleção de areia era talvez a menos chamativa, “mas também a mais misteriosa, a que parecia ter mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio aprisionado no vidro das ampolas” (idem, p. 11).

Conforme Calvino esclarece adiante, tratava-se de uma exposição da artista francesa Annette Messager1, em que Annette se apresentava como “colecionadora”, e em que ela mesma descrevia seu gesto coletor como uma tentativa de “possuir e apropriar-se” da vida e dos acontecimentos de que tinha notícia: “durante todo o dia folheio, recolho, ponho em ordem, classifico, peneiro e reduzo o todo à forma de vários álbuns de coleção. Essas coleções então se tornam minha própria vida ilustrada” (Messager, apud CALVINO, 2010, p. 14).

Mais adiante Calvino parece deixar uma dúvida sobre quem exatamente teria colecionado aquelas areias: “também aqui o colecionador é uma mulher (leio no catálogo da exposição). Mas por ora não me interessa dar-lhe um rosto, uma figura; vejo-a como uma pessoa abstrata, um eu que até poderia ser eu, um mecanismo mental que tento imaginar ao trabalho” (CALVINO, 2010, p. 15). De todo modo,

> Há uma pessoa que faz coleção de areia. Viaja pelo mundo e, quando chega a uma praia de mar, à orla de um rio ou de um lago, a um deserto, a uma charneca, recolhe um punhado de areia e o carrega consigo. Na volta, esperam-na alinhadas em longas prateleiras centenas de frasquinhos de vidro nos quais a fina areia cinzenta do Balaton, a areia alvíssima do golfo do Sião, a vermelha que o curso do Gâmbia deposita pelo Senegal abaixo desdobram sua limitada gama de cores esfumadas, revelam uma uniformidade de superfície lunar [...] (idem, p. 11)

Parece claro que esse colecionar vai envolver várias ações, etapas, escolhas, a começar de qual praia, qual deserto, de qual lugar recolher a areia, além de como recolhê-la, acondicioná-la, transportá-la, preservá-la. Por que este punhado de areia e não aquele? Quanta areia seria o suficiente – e suficiente para quê...? Aspectos materiais, aparentemente objetivos2, que entretanto implicarão arbitrariedades, parcialidades, insuficiências, limitações técnicas e conceituais, precisões e imprecisões de toda ordem.

1 Possivelmente a exposição “Annette Messager, collectionneuse”, realizada no Musée d’art moderne de la ville de Paris / MAMVP, em 1974.

2 Em *A psicanálise do fogo*, Bachelard dirá que “basta falarmos de um objeto para nos acreditarmos objetivos” (BACHELARD, 1999, p. 1-2).

Haveria como trazer “toda” a areia de um local? (Começaria então outro problema: como definir o local? Em metros? Em centímetros? Anos-luz?) Seja como for, em nenhuma hipótese conseguiríamos (nem interessaria) reproduzir o território original em sua singularidade, se não por uma impossibilidade física, pelo simples fato de que uma reprodução ideal, absolutamente idêntica em todos os aspectos, não seria mais uma representação, mas a coisa em si. Impossível não lembrar, a esse respeito, do conto de Borges3 – em que um mapa, de tão exato, coincide ponto por ponto com o território, nada mais tendo a representar –, ou da reflexão de Bateson a respeito da relação entre mapas e territórios:

> O que do território aparece no mapa? Sabemos que o território não está no mapa. Este é o ponto acerca do qual concordamos. Agora, se o território fosse uniforme, nada apareceria no mapa exceto seus contornos, que são os pontos em que ele deixa de ser uniforme, em contraste com o fundo mais amplo. O que aparece no mapa, efetivamente, é a diferença, seja ela de altitude, de vegetação, uma diferença de estrutura populacional, diferença de superfície, ou o que for. Diferenças são as coisas que aparecem no mapa. (BATESON, 1972, p. 458, tradução livre)

> 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. (BORGES, 1978, p. 71)

Em outro relato no mesmo livro4, o próprio Calvino aborda o problema da representação cartográfica. Mapas modernos, que hoje mostram a terra “como se vista por um olho extraterrestre”, mapas como o “minuciosíssimo” mapa Cassini, que no século XVIII se serviu dos meios técnicos mais avançados, e em que se tem a “vertiginosa impressão de ter sob os olhos todas as árvores e todos os campanários e todos os telhados do reino da França” (CALVINO, 2010, p. 31), fazem-no lembrar também do conto de Borges. Mas Calvino observa que do mapa dos Cassini “desapareceram as figuras humanas” que ainda constavam do mapa de Coronelli5 – pensando talvez nas figuras de reis, de santos, de animais, de monstros e figuras da mitologia que habitam os mapas antigos, medievais, e avançam para muito além do século XV. O mapa dos Cassini, eminentemente técnico, limpo, definido por triangulações e coordenadas numéricas, não acompanhou essa tradição do imaginário cartográfico, mas para Calvino seriam “justamente essas áreas desertas, desabitadas, que despertam na imaginação o o desejo de vivê-las por dentro, de encolher até encontrar o próprio caminho no emaranhado dos signos, de percorrê-las, de perder-se” (CALVINO, 2010, p. 31).

Em Borges, como em Bateson, há certa noção de que não caberia a uma representação coincidir com o objeto representado, devendo portanto diferir deste em alguma medida. Em Bateson, há ainda a noção de que, não carregando o objeto em si, a representação destaca diferen-

3 “Do rigor na ciência”, in BORGES, 1978, p. 71.
4 “O viajante no mapa”, in CALVINO, 2010, p. 25-32.
5 Referindo-se possivelmente a Vincenzo Coronelli (1650-1718), cartógrafo italiano.

ças supostamente representativas deste. Mas tais diferenças, a começar da não coincidência entre a representação e o objeto, poderão de fato representar? Diz Bateson, com lucidez: "o mapa não é o território, nem sequer quando o território físico é a única encarnação do mapa" (BATESON, 2006, p. 196, tradução livre).

Voltando à nossa coleção, em que medida cada punhado de areia representa o território? Ainda que os grãos sejam dele componentes, qualquer tentativa de generalização dessa representatividade envolverá distorções, entre as quais será necessário escolher. Quais seriam interessantes, aceitáveis, quais distorções evitar? Além disso, quando se substitui uma coisa por outra, podemos garantir que não haverá distorções involuntárias?

Se nesses processos de escolha há necessariamente edições, modificações, cortes, ocultações, com esta e aquela finalidade, com distorções em que sobrevivem aspectos que se valoriza ou ignora, até que ponto estamos sendo fiéis a um original ou simplesmente gerando distorções – ainda que trabalhemos apenas com dados que entendemos como verdadeiros?

Tanto quanto se possa perceber de um território, tão ou mais complexo pode ser representá-lo, assim como a leitura dessa representação. Tais dificuldades podem parecer reduzidas na medida em que se trabalhe com um número reduzido de sinais, em um código estabelecido, como por exemplo no projeto arquitetônico, visando não propriamente a amplitude de representação, mas operações vinculadas a instruções mais ou menos predeterminadas. Em âmbitos menos demarcados, como na arte moderna e contemporânea, por exemplo, em que dificilmente se pode dizer de antemão o que esperar, ou mesmo se há ou não a intenção de representar, a leitura pode tornar-se muito mais complexa, tendo de ater-se eventualmente apenas a indícios e probabilidades.

A poética do espaço

Em A poética do espaço, Bachelard volta sua atenção para determinadas regiões de nossa experiência do espaço, para uma poética dos espaços amados, dentro de uma perspectiva fenomenológica, deixando-se guiar por devaneios, meditações em torno da percepção do espaço vivido, que, para muito além do espaço técnico, medido, vão revelar nuances do espaço humano. Por meio de passagens cuidadosamente recolhidas de escritores, poetas, a que recorre como instrumentos de percepção – "escolhendo pontos de partida mais concretos, mais fenomenologicamente exatos [...] certos de repercutir acima ou à margem das certezas racionais" (BACHELARD, 1993, p. 219) –, Bachelard amplia os sentidos de espaços fundamentais, conhecidos, figurados, como a imagem de uma casa em que só eventualmente moramos, nos demoramos, e de onde parte para explorar seus desdobramentos no porão, no sótão, no ninho, na concha, na miniatura... no universo.

> Às vezes a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade de devaneio, um devaneio menos desenhado. "Minha casa", diz Georges Spyridaki, "é diáfana,

> mas não é de vidro. Teria antes a constituição do vapor. Suas paredes condensam-se e se expandem segundo o meu desejo. Por vezes, aperto-as em torno de mim, como uma armadura de isolamento... Mas, às vezes, deixo as paredes de minha casa se expandirem no espaço que lhes é próprio, que é a extensibilidade infinita". (BACHELARD, 1993, p. 66)

A partir da casa, do dentro e do fora, da intimidade e da exterioridade vividas pela imaginação poética, Bachelard elabora uma dialética do interior e do exterior, que, se apoiada num geometrismo de limites e barreiras, poderia ensejar uma lógica da exclusão, "do sim e do não" (idem, p. 215), de imagens de impedimento e imobilidade. Entretanto, uma fenomenologia da imaginação poética permitirá "explorar o ser do homem como o ser de uma superfície" (idem, p. 224) que separa as regiões do mesmo e do outro, mas considera possibilidades de abertura.

> Nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer. [...] Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre. [...] Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto. (idem, p. 224-225)

Imprevisível em seu "dinamismo próprio", tanto para o poeta como para o leitor, a imagem poética parece transcender certo olhar, talvez mais dirigido, que Bachelard teria desenvolvido em textos anteriores sobre as "imagens dos quatro elementos da matéria" (idem, p. 2-3). Para um filósofo que "seguiu o mais exatamente possível [...] a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea", Bachelard aqui vai afirmar a necessidade de "esquecer o seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética" (idem, p. 1).

> Aqui o passado cultural não conta; o longo trabalho de relacionar e construir pensamentos, trabalho de semanas e meses, é ineficaz. É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo [...] Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade. (idem, p. 1-2)

No mesmo sentido, Bachelard cita Jean Lescure, em texto sobre o pintor Lapicque, "é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento" (idem, p. 16).

Leitor e contemporâneo de Carl G. Jung, Bachelard se reporta diretamente a conceitos como inconsciente e arquétipo, caros ao pensador suíço. Sobre a relação "entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente causal". Para Bachelard, a imagem poética não surge como conse-

quência de um determinado “impulso” ou “eco de um passado”, mas sim pelo surgimento ou explosão de uma imagem é que “o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer”. Em Bachelard, a imagem poética tem, portanto, “em sua novidade, em sua atividade [...] um ser próprio” (idem, p. 1-2).

Também de Jung, é a passagem em que este compara, com simplicidade, a estrutura da alma humana à estrutura de uma casa, da qual Bachelard parece comungar no “sentido de tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana” (idem, p. 20).

> Seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas; e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos de fauna glacial. Tal seria, aproximadamente, a estrutura da nossa alma. (Jung, apud BACHELARD, 1993, p. 20)

> Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das “casas”, dos “aposentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. (BACHELARD, 1993, p. 20)

A imagem da casa, concreta, cósmica, corporal, onírica, em Bachelard, como em Jung, encarna também certa imagem de totalidade, da nossa limitada percepção de um mundo a um tempo físico e psíquico, cujo sentido e movimentos muitas vezes nos escapam. Tal imagem de morada cósmica, relativamente imprecisa, mas não menos real, é muitas vezes associada simbolicamente à imagem do círculo. Bachelard relaciona algumas passagens, “verdades sem prova” a respeito de uma fenomenologia da redondeza, como em Karl Jaspers,”todo ser parece redondo”; em Van Gogh, “provavelmente, a vida é redonda”; em Joe Bousquet, “disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda” (idem, p. 235). Para Bachelard,

> Não é a percepção que pode justificar tais imagens. Tampouco podemos encará-las como metáforas [...] Essa redondeza do ser [...] só pode aparecer em sua verdade direta na meditação mais puramente fenomenológica. [...] Essas imagens apagam o mundo e não têm passado. [...] Dão-nos uma lição de solidão. [...] As imagens da redondeza plena ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo. (idem, p. 236-237)

O mesmo sentido de circularidade e totalidade é expresso em símbolos universais como o mandala, o Uroboros, em divindades associadas ao disco solar, em mapas-múndi medievais (mapas T-O, mapas de Al Idrisi, Ebstorf etc), em tantas associações e clubes cujo símbolo é uma imagem circular. Para Jung, em O homem e seus símbolos, estes vão remeter tanto a elementos do cotidiano como a ideias “fora do alcance da razão”. Uma imagem da roda, por exemplo, pode estar relacionada ao conceito de um sol “divino”, mas neste ponto

> Nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser "divino". [...] Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. (JUNG, 1995, p. 20-21)

Para além da exatidão geométrica do círculo ou da esfera, tal circularidade parece implicar mais profundamente os sentidos da circunscrição, do circundante (em torno de uma unidade, de um centro, do corpo, de uma certa imagem do eu), assim como uma expansão a partir desse centro, em todas as direções, num sentido de totalidade, mesmo além do conhecido. Para Campbell (1990, p. 123), que em seus estudos de mitologia comparada também se reporta ao conceitos junguianos, "o mundo todo é um círculo. Todas as imagens circulares refletem a psique". Conforme Jung, o termo mandala, que em sânscrito significa círculo, em certos contextos religiosos e na psicologia vai designar "imagens circulares que são desenhadas, pintadas, configuradas plasticamente, dançadas". Frequentemente contendo "uma quaternidade ou múltiplo de quatro, sob a forma de cruz ou estrela, ou ainda de um quadrado, octógono", os mandalas são "instrumentos de meditação para mergulhar em si mesmo, de concentração e realização da experiência interior". Em sonhos ou em exercícios de imaginação ativa, os mandalas podem surgir depois de estados psíquicos conflituosos, como um "impulso instintivo", e guardam um sentido de "refúgio seguro, de reconciliação interior e de totalidade" (JUNG, 2014, § 713-714).

> A "quadratura do círculo" é um dos numerosos temas arquetípicos que estão à base da configuração de nossos sonhos e fantasias. [...] um dos mais importantes, do ponto de vista funcional. Podemos designá-lo como o arquétipo da totalidade. (JUNG, 2014, § 715)

Um dos principais desenvolvedores da obra de Jung no século XX, James Hillman observa a separação que o mundo moderno parece ter operado entre a alma e a cidade, mas Hillman quer afirmar o inverso, a presença da alma na cidade, até porque a psicologia, o "trabalho de alma", nasce na cidade moderna, para curar as feridas da cidade, das pessoas da cidade. Assim, Hillman identifica na cidade ideias e imagens sempre associadas à alma, como as imagens de reflexão (em lagos, vidros, espelhos), as imagens de profundidade (em ruas, vielas, galerias), imagens de lugares de memória emocional (individuais e sociais, de venturas e de tragédias), imagens que animam a cidade (imagens frias ou monumentos personalizados por intervenções), assim como imagens das relações humanas, ou "como nos olhamos uns aos outros" (HILLMAN, 1993, p. 37-41).

> Mergulhar em alguma coisa nos dá um sentido de aprofundamento. As ruelas da cidade, enquanto lugar da profundidade, são a parte obscura da cidade, o mistério da cidade, o coração. [...] Daí há, também, o interiorizar: enfatizar a interioridade daquilo que está à sua frente ou onde você está. Os significados mais profundos, as complexidades mais profundas de alguma coisa – de forma que, toda vez que você olhá-la ou adentrá-la, ela assume um outro nível de significado. (HILLMAN, 1993, p. 39)

Também desse modo, atento à experiência humana do espaço, à profundidade com que o ser humano vive o espaço "exterior", é que Bachelard elabora qualidades da presença, da lembrança, da imaginação, refazendo caminhos pela abertura da imagem poética, como talvez uma criança, fenomenologicamente, o fizesse: um espaço vivo, ampliado pela profundidade da alma, respira, adormece, sonha.

> Parece, então, que é por sua "imensidão" que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem. Numa carta, Rilke se inclina, com toda sua alma, para "essa solidão ilimitada, que faz de cada dia uma vida, essa comunhão com o universo, o espaço numa palavra, o espaço invisível que entretanto o homem pode habitar e que o cerca de inúmeras presenças". (BACHELARD, 1993, p. 207)

Estar: corpo, tempo, lugar

Dos sentidos da presença evocada por Bachelard, observemos por um momento o verbo estar (do Latim, stare), que na língua portuguesa desempenha o curioso papel de uma versão, digamos, menos radical, provisória, do verbo ser (este talvez o verbo por excelência, estruturante da língua e de realidades, latente em cada verbete de cada dicionário, em cada atribuição de significado: tal coisa é...), guardando entretanto uma importante singularidade relativa ao "ficar de pé, conservar-se, achar-se num lugar" (BUENO, 1988, vol. III, p. 1257), ou seja, uma singularidade que parece vincular o verbo estar ao corpo ("ficar de pé"), ao tempo, à duração, à permanência ("conservar-se"), assim como ao lugar ("achar-se num lugar").

Caberia inferir daí que não se pode pensar a presença, o estar, o corpo, senão em relação com o mundo, com a terra, o espaço, o tempo? Provavelmente. E daria-se a mesma impossibilidade no sentido inverso, em não se poder pensar a terra, as paisagens e lugares, o tempo e o espaço sem pensar também o corpo e o estar humanos?

Aqui vale anotar que quando falamos de corpo, tempo e espaço, será preciso considerar que não falamos de um corpo simplesmente físico, nem de um corpo morto, mas especialmente do corpo de um ser humano vivo (Jung), imerso em sua medida na imensidão do mundo, um corpo inseparável de certo tipo de consciência, e que especialmente a partir da consciência da morte (Morin) irá construir uma rede de sentidos para essa sua condição intermediária entre o nascer e o morrer. Um corpo humano indissociável de suas faces de luz e de mistério, de memória e esquecimento, de imaginação, de devaneio, em permanente interação com sua consciência aparentemente objetiva, relativamente objetiva, subjetivamente objetiva.

> Tudo nos indica que a consciência da morte que emerge no sapiens é constituída pela interação de uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e de uma consciência subjetiva que afirma senão a imortalidade, pelo menos uma transmortalidade. [...] Tudo nos indica, igualmente, que esse homem não só recusa essa morte, mas também que a rejeita, que a vence, que a soluciona no mito e na magia. Ora, o que é profundo e fun-

> damental não é apenas a coexistência dessas duas consciências, é, sim, sua união turva numa dupla consciência; ainda que a combinação entre essas duas consciências seja muito variável segundo os indivíduos e as sociedades. (MORIN, 1979, p. 103-104)

Queremos nos referir ao conceito de "corpo vivo", com que Jung expressa uma necessária integralidade do ser humano, uma unidade de alma e corpo, exatamente no sentido em que nosso corpo não está separado de nossa psique (termo com que Jung designa a totalidade de nossa consciência: "consciente" e "inconsciente"), e que mesmo nossa consciência "objetiva" não se encontra isolada de um outro tipo de consciência, o inconsciente, ao qual temos acesso apenas em parte e com dificuldade. Jung percebe então certa impropriedade em pensar corpo e alma como coisas separadas, assim como em pensar uma consciência objetiva separada ou isenta de uma outra consciência, tão subterrânea quanto ativa.

> Segundo uma antiga crença, o homem surge do concurso de uma alma com um corpo. [...] Os dois constituem uma só realidade, e acomete-nos a dúvida se, no final de contas, toda esta separação entre alma e corpo nada mais seja do que mero expediente da razão para que percebamos os dois lados da mesma realidade. (JUNG, 2000, § 619).

> Como a psique e a matéria estão encerradas em um só e mesmo mundo, e, além disso, se acham permanentemente em contato entre si, e em última análise, se assentam em fatores transcendentes e irrepresentáveis, há não só a possibilidade mas até mesmo uma certa probabilidade de que a matéria e a psique sejam dois aspectos diferentes de uma só e mesma coisa. (JUNG, 2000, § 418)

Daí a dificuldade de estudar o fenômeno psíquico, na medida em que não podemos observá-lo "de fora" (objetivamente), assim como a dificuldade de conhecer objetivamente o "mundo", na medida em que dele só teríamos acesso através do mundo psíquico.

> Neste ponto decisivo a psicologia se encontra situada além da ciência natural. Partilha com ela o mesmo método da observação e da averiguação empírica dos fatos. Falta-lhe, porém, o tal ponto reclamado por Arquimedes, situado no exterior, e por isso também a possibilidade de medição objetiva. Quanto a isso, a psicologia está em desvantagem indiscutível perante a ciência natural. Em situação análoga se encontra, no momento, apenas a física atômica, em cujos domínios o processo a observar é modificado pela observação. (JUNG, 2012, § 163)

No mesmo sentido poderíamos alinhar o conceito de homo sapiens demens, elaborado por Morin, assim como, em chave mais estrita da filosofia da ciência, certa crítica à objetividade científica articulada por Gregory Bateson, quando diz que "Não existe experiência objetiva. Toda experiência é subjetiva. Este é um simples corolário de uma afirmação [...] que nossos cérebros fabricam as imagens que pensamos 'perceber' " (BATESON, 1986, p. 37).

> Surge, então, a face do homem escondido pelo conceito tranquilizador e emoliente do sapiens. Trata-se de um ser de uma afetividade imensa e instável, que sorri, ri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser gozador, embriagado, extático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte e não pode acreditar nela, um

> ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser submetido ao erro, ao devaneio, um ser híbrico* que produz a desordem. E como chamamos a loucura à conjunção da ilusão, do descomedimento, da instabilidade, da incerteza entre real e imaginário, da confusão entre subjetivo e objetivo, do erro, da desordem, somos obrigados a ver o homo sapiens como homo demens. (MORIN, 1979, p. 116-117)6

É dessa complexidade, portanto, o fenômeno aparentemente simples do "estar", da presença, dada a complexidade do estar humano, corpo e alma implicados em diferentes percepções e figurações de si, do espaço, do tempo, da vida. Dessa complexidade é o imaginar e o representar, de um e de outro modo constelações de imagens, de sentidos que captamos do mundo e que a ele devolvemos, transformados.

Imaginar e representar

"O nascimento da imagem está envolvido com a morte", anota Regis Debray, "mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida". Conforme o autor, a raiz latina do termo imagem estaria associada ao "molde em cera do rosto dos mortos", garantindo um tipo de sobrevida pela imagem (DEBRAY, 1993, p. 20-23).

> A imagem é a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo. Assim, como nota Jean-Pierre Vernant, o vocábulo tem três acepções concomitantes: "imagem do sonho (onar), aparição suscitada por um deus (phasma), fantasma de um defunto (psyché)". (idem, p. 23)

Ainda conforme Debray, o termo representação significaria, em língua litúrgica, "um caixão vazio sobre o qual se estende uma mortalha para uma cerimônia fúnebre", ou ainda, no contexto medieval, uma "figura moldada e pintada que, nas obséquias, representava o defunto. Trata-se aí de uma das primeiríssimas acepções do termo" (idem, p. 24). Com efeito, pelas raízes latinas dos termos representação (repraesentatio) e imagem (imago, de onde imaginis, imaginação), ambos parecem remontar (em português) ao período final da Idade Média, sendo também utilizados para explicar-se mutuamente (CUNHA, 1986, p. 425 e 677).

Fica a pergunta acerca de em que momento ou de que maneira os termos teriam se distanciado, tanto do sentido original como em relação um ao outro, tendo o termo representação caminhado em mais de um sentido (vinculado a certa exatidão, a projeto, por exemplo, mas também a representações teatrais, comerciais etc), assim como o termo imaginação teria caminhado mais no sentido de certa criatividade, da amplitude e da possibilidade da associação de ideias, de imagens, mais ou menos como ocorre nos sonhos ou nas narrativas mitológicas. De todo modo os termos representação e imagem mantém um sentido de re-apresentação, de tornar presente algo que não está presente, não necessariamente

6 A respeito do termo *híbrico*, utilizado por Morin, conforme nota do tradutor, trata-se de um "neologismo formado sobre o grego hybris, descomedimento" (MORIN, 1979, p. 116).

em relação a um defunto, não necessariamente no âmbito visual, mas possibilitando, entre outros desenvolvimentos, esse curioso jogo, eventualmente antinômico, entre representar e imaginar, que dá pistas do modo próprio de operar da imaginação, de nossa percepção do mundo a partir de relações.

Se em alguma medida representar parece adquirir um sentido mais estrito, mais atado à realidade, a alguma realidade, a parâmetros objetivos, mensuráveis ou precodificados; e imaginar parece adquirir um sentido de maior liberdade, subjetividade, inventividade; notamos também que o representar terá de lidar com certos limites, certas limitações, escolhas e distorções necessárias, enquanto imaginar comumente se mostrará bastante vinculado às coisas do mundo, a elementos e processos das coisas do mundo, elaborando-os mais frequentemente para fazer (algum) sentido do que para perdê-lo.

Uma aparente antinomia entre representar e imaginar sugere não apenas uma oposição circunstancial entre duas formas de re-apresentar, de criar algo, como também parece obedecer ao exato sentido que Bachelard observa em nosso processo imaginativo: a ampliação. Percebemos as coisas pela diferença com que nos aparecem, do modo como nos aparecem – e as coisas aparecem sempre em relação com algo. Uma aparente relação entre dois elementos (uma espécie de estágio mínimo do sentido de "relação"), percebida como contraste, parece ampliar-se, pela força da imaginação, até uma situação de oposição.

Não à toa o sentido de contraste tem papel tão fundamental em matérias tão diversas, de manuais de linguagem visual aos tantos pares de oposições encontrados no texto bíblico, desde seu início: "No princípio, Deus criou o céu e a terra"; "separou a luz e as trevas", o dia e a noite, e assim por diante. Homem e mulher são muito mais semelhantes do que um homem e uma nebulosa, mas a oposição se organiza entre homem e mulher, porque participam de uma mesma realidade e são percebidos um em relação ao outro. O mesmo se pode dizer de branco e preto, grande e pequeno, velho e novo, e tantos outros pares de opostos que parecem partilhar um aspecto comum: uma oposição suscitada pela ampliação imaginativa de uma percepção, a percepção de uma diferença, de uma relação, de um contraste. Um elemento, percebido em relação a outro, ao mesmo tempo comporia com este um jogo de identidade e diferença, proximidade e oposição.

Podemos ampliar aqui certa dualidade que identificamos nos termos de objetividade e subjetividade em representar e imaginar? Céu e terra, luz e trevas, dia e noite, terão qualquer semelhança com as visões científica e poética, com os devaneios da vontade e do repouso em Bachelard? Com os regimes diurno e noturno da imagem em Gilbert Durand? Com o corpo e alma, consciência e inconsciente, distintos e reunidos em Jung? Uma pista é dada por Durand: "o purismo do regime científico do pensamento não é mais que o último estreitamento semiológico do Regime Diurno da imagem" (DURAND, 2001, p. 397).

> Compreenderíamos talvez melhor esses movimentos íntimos, de ondulações e vagas inumeráveis, se pudéssemos designar e distinguir as duas grandes marés que, alterna-

> damente, nos conduzem ao centro da noite e em seguida nos restituem à claridade e à atividade do dia. Porque a noite do bom sono possui um centro, uma meia-noite psíquica onde germinam virtudes de origem. E é, de início, em direção a esse centro que o espaço onírico se retrai, como é a partir desse centro que, em seguida, o espaço se dilata e se estrutura. (BACHELARD, 1985, p. 159-160)

A frequência, a facilidade, a multiplicidade de situações em que podemos observar esse processo no cotidiano poderia sugerir que os mesmos processos em grande parte desconhecidos que guiam nossa imaginação, guiariam também nossos processos de consciência e de pensamento supostamente objetivos? Ao lado do que esboçamos a respeito dos trabalhos de Jung, de Bachelard, valeria lembrar Bateson, "não existe vontade livre contra os comandos imediatos das imagens que a percepção apresenta ao 'olho da mente' [...] O mecanismo da formação de imagens permanece quase totalmente misterioso. Como é feito, não sabemos – nem mesmo com que finalidade" (BATESON, 1986, p. 43).

Suficiências

Por princípio, toda representação será, em algum aspecto, em alguma medida, diferente do objeto representado. Mesmo assim, algumas representações são consideradas suficientes. Nesse caso, o que torna uma representação aparentemente suficiente?

No caso de um projeto arquitetônico, por exemplo, a representação pode visar uma obra que já existiu, que vai existir, mas a ênfase parece estar mais na construção do que na fidelidade da representação em si mesma. A distância entre projeto e obra é evidente, mas a representação é tratada como suficiente na medida em que é composta por sinais preestabelecidos, precodificados, cuja leitura deve instruir ações até certo ponto previsíveis. O mesmo desenho "arquitetônico", entretanto, usado como instrumento de venda em lançamentos imobiliários, tira vantagem de um caráter supostamente técnico, representando a mobília em escala levemente alterada para que os ambientes pareçam maiores do que são.

Outro caso são os mapas das linhas do Metrô, que em geral não tentam reproduzir o formato das rotas, mas apenas indicar a sequência das estações, os pontos de conexão, de mudança de trem etc. O mesmo acontece em mapas que fazemos informalmente para indicar um caminho, marcando pontos de referência, pontos de mudança no trajeto e assim por diante.

Do mesmo modo funciona a suposta exatidão de mapas contemporâneos, como Google Maps ou Waze, traçados por sistemas de geoprocessamento. O mapa-múndi utilizado pelo Google é uma representação plana e contínua de um planeta tido como esférico ou geóide, o que, sabemos, é matematicamente impossível. Trata-se de uma distorção, assim como a projeção de Gerard Mercator, que resolvia problemas de navegação no século XVI, ou como a projeção de Peters, que procura mais a proporção das áreas do que das formas. No mesmo aplicativo Google Maps em dispositivos móveis, e principalmente no Waze, a questão é um pouco diferente. O que importa é a indicação dinâmica do caminho, em chamado

"tempo real", do rumo que se deve tomar a cada momento, da velocidade a ser respeitada, de acidentes no percurso. O mapa muda o tempo todo, e talvez por isso seja mais um guia, um copiloto artificial, do que propriamente um mapa. A ênfase está mais nas informações dinâmicas do percurso do que na representação do território.

É interessante aqui a comparação com um tipo de representação um pouco diferente, a notação musical. Podemos pensar em notações mais antigas, como as de canto gregoriano; em notações mais complexas, como numa peça de Wagner; em notações menos exatas ou menos restritivas, como em algumas peças de Hans-Joachim Koellreutter. De todo modo, sempre haverá uma distinção entre a notação e a música executada, e mesmo entre duas execuções da mesma partitura, cuja suficiência relativa parece evoluir e se transformar.

De modo geral, cabe considerar que muito do status de "realidade", de veracidade, que conferimos hoje a uma suposta imagem "técnica", de aparência "fotográfica" – como ao sentido de representação em si mesmo –, parece ser em boa medida tributário dos espelhos e lentes que formam nosso olhar desde o século XV7. Realidade?

Uma representação pode parecer suficiente por motivos variados. Porque não se conhece outra, porque não conhecemos o objeto representado, porque serve a uma ação específica, porque assim estamos acostumados, porque a precisão na leitura não está entre os interesses principais etc. Com Bateson, o mapa não é o território, e as escolhas que se faz sobre qual aspecto destacar dizem mais talvez sobre quem somos, sobre nossas limitações de percepção, sobre nossos motivos, do que sobre o objeto representado. O mapa incrivelmente perfeito de Borges, coincidente "ponto por ponto" com o império, é ainda representação ou seria o próprio império? Será de fato possível representar algo sem alguma distorção ou salto? Existem limites para a representatividade?

Limites

Uma questão que permeia todo o problema da representação, e que é elaborada de maneiras diferentes nos textos de Calvino, Borges, Bachelard, é o problema do limite. Se quisermos levar às últimas consequências a representação exata de um lugar, e se esse lugar tiver limites, também deverá tê-los sua representação. Mas a representatividade em si mesma, terá limite?

Deve haver limitações físicas. Onde construir uma representação exata da Terra, por exemplo, de uma cidade, de um único ponto? Por mais que se faça, será outro lugar, outra realidade.

Para representar, será necessário conhecer. É possível conhecer uma realidade em sua totalidade? Como saber?

7 Outros pontos relativos a esse assunto em PESSOA, 2017 (p. 88) e 2018 (p. 12-13).

Deve haver limitações do instrumento de medida. Como medir um objeto senão dentro dos limites do instrumento de medida? O objeto conformado ao instrumento é objeto ou instrumento? Nesse sentido, que medidas obtém o instrumento que mede a si mesmo?

Por outro lado, quanto ao limite em si, terá corpo, terá forma, terá limite? Para além dos limites de processos, métodos, instrumentos, medidas, qual o limite da ideia de limite?

Tal questão parece tocada pela filosofia da aproximação, com que Bachelard evidencia a provisoriedade da precisão científica, e também por seu discípulo Michel Serres, que em Atlas evoca o conceito de dobra, próximo da topofilia bachelardiana, e também como uma espécie de embrião infinitesimal da forma, retomando Leibniz. Aproximando-nos de uma superfície, recorrendo a um microscópio, "a uniformidade desaparecerá, dando lugar a pequenas percepções do granulado. [...] Por trás das ilusões da geometria, sobrevém o cálculo infinitesimal, que revela um mundo cheio de desvanecimentos" (SERRES, 1994, p. 47)8.

Se o limite for um tipo de demarcação (matérias, formas, ideias), deverá ter também suas dimensões, seus termos, e nessa medida também aberturas, permeabilidades. Estamos considerando que tudo que existe tem alguma "dimensão", em sentido amplo, em função das relações que integra – e tudo existe "em relação". Muitas vezes um limite físico, concreto, é também expressão de limites de outra natureza. Na arquitetura, em que os limites parecem tão demarcados, na construção como na representação, há concepções, processos, vontades, usos, que operam decisivamente na matéria, mas que em si mesmo são menos visíveis, efêmeros, voláteis. Toda palavra é território movediço, "abismo sem fim", nos lembra Paul Valéry. Mas há como fazer arquitetura sem adentrar a casa da palavra?

Se considerarmos, sob um ponto de vista mais essencial talvez, que o limite de algo possa ser um segundo algo em que o primeiro já não existe, nesse caso o limite do limite poderia ser, paradoxalmente, o não limite, a ausência de limite? Expressão semelhante – embora relativa a mutações, não a limites – podemos encontrar entre os dois primeiros hexagramas do I Ching - O livro das mutações, que Jung prefaciou em 1949. Entre o Criativo, composto por seis linhas inteiras, fechadas, e o Receptivo, composto por seis linhas interrompidas, abertas, há uma relação em que o segundo é "o perfeito complemento do Criativo, a contraparte, não seu oposto, pois o Receptivo não combate o Criativo, mas o completa" (WILHELM, 1990, p. 33).

Se recorrermos à etimologia de limite, também em si um tipo de limite, em algum momento teremos que lidar com o vazio, com a ignorância, mas a princípio encontraremos referências como a "linha demarcatória de um território, confim, fronteira, extremidade" (BUENO, 1988, vol. V, p. 2168), ou ainda, retrocedendo um degrau, aos termos latinos limes, limitis, que reportam também a limites espaciais: da casa, do território, um caminho, uma fronteira, um rio, muralha, assim como a conceitos de distância e diferença (TORRINHA, 1939, p. 480).

O próprio conceito de linha é escorregadio. Se tomarmos os Elementos de Euclides (século IV

8 Ver PESSOA, 2017 (p. 85-87).

a.C.), em que é definida em termos verbais como “comprimento sem largura” cujas extremidades são pontos – elemento inicial em que não há partes ou dimensões –, parece restar subentendido que entre as extremidades uma linha poderá também conter (ou corresponder a) infinitos pontos, resultando numa curiosa espécie de extensão, num instrumento de medida (da terra, pois da geometria) em si mesmo imensurável. Como entender um lugar definido por linhas e pontos sem dimensão? No rigor de sua não dimensionalidade, não parecerá muito distante da Utopia (não lugar, ou lugar nenhum) de Thomas More.

Neste ponto vale voltar a Bachelard, que em Ensaio sobre o conhecimento aproximado discute conceitos de limite e de aproximação nos processos de “refinamento, precisão e clareza” do conhecimento, na perspectiva de que uma “filosofia do inexato” poderia iluminar e transformar conceitos como de realidade e verdade (BACHELARD, 2004, p. 9-10).

> A essência da realidade reside na resistência ao conhecimento. Vamos pois adotar como postulado da epistemologia o caráter sempre inacabado do conhecimento. [...] O ato de conhecimento não é um ato pleno. Se é realizado com facilidade é porque se desenvolve num plano irreal. Essa irrealidade é o preço de sua facilidade. [...] O traçado que nossa ação assinala em torno das coisas só define pontos de referência provisórios e artificiais. (idem, p. 17)

Pertinências

Mas para além de todo código, de toda tradução possível, toda representação é também uma imagem, e como tal, infinita e indefinida. Nunca é completamente vista, e haverá sempre um novo olhar a desvendá-la, a revelá-la. Enquanto uma representação em um sentido mais estrito poderia partir de escolhas, da determinação de diferenças, limites, a imaginação parece buscar desde sempre o movimento, a ampliação de imagens (visuais ou não) em muitos sentidos, mesmo em direção ao pequenino ou ao interior, num dinamismo gerador de novas imagens, novos limites e em sua provável ultrapassagem: “toda doutrina do imaginário é obrigatoriamente uma filosofia do excessivo. Toda imagem tem um destino de engrandecimento” (BACHELARD, 1993, p. 214).

> O espírito que imagina segue aqui o caminho inverso ao do espírito que observa. A imaginação não quer chegar a um diagrama que resuma conhecimentos. Procura um pretexto para multiplicar as imagens; e quando se interessa por uma imagem, a imaginação lhe majora o valor. (BACHELARD, 1993, p. 160)

Sendo movimento, a imaginação parece pressupor um impulso, uma vontade, não necessariamente consciente ou voluntária (nem tampouco aleatória) de visitar possibilidades de alguma percepção particular, o que não impede que esse movimento seja atravessado por outros. Tal aparente liberdade imaginativa, entretanto, pode sugerir uma movimentação desvinculada de qualquer sentido, o que é provavelmente enganoso. A imaginação não parece andar a esmo – que sirvam de exemplo todas as tradições mitológicas e todos os esforços aplicados na in-

terpretação dos sonhos, desde os antigos até Freud e Jung –, mas na direção da expansão de sentidos, ainda que estes nem sempre resultem tão claros.

Se no âmbito das representações a questão está muitas vezes na lida com limites, códigos e suficiências, o território da imaginação parece se caracterizar por movimentos de expansão, pela ultrapassagem de limites, mas também pela pertinência desses movimentos a certos fundamentos da vida humana, em toda amplitude e profundidade. A partir de Jung, as imagens de nossa consciência são muitas vezes movidas por arquétipos, que nunca se deixam apreender inteiramente, mas que nem por isso seriam um fator aleatório. Do grego arkhetypon (tipo primeiro, modelo), arquétipos seriam espécies de órgãos da alma, disposições tão inconscientes quanto ativas, que surgem independentemente da cultura, de tempo ou lugar, independentemente de qualquer transmissão externa, e cujo conteúdo último restaria sempre em aberto, mas que "instintivamente pré-formam e influenciam seu pensar, sentir e agir" (JUNG, 2014, § 154). Para Jung, desde a Crítica à razão pura, de Kant, teria-se aberto um caminho para a compreensão de que

> O pensar, a razão, a compreensão etc, não são processos autônomos, livres de qualquer condicionamento subjetivo, apenas a serviço das eternas leis da lógica, mas sim funções psíquicas agregadas e subordinadas a uma personalidade. A pergunta não é mais se isto ou aquilo foi visto, ouvido, tocado com as mãos, pesado, contado, pensado e considerado lógico. Mas é: quem vê, quem ouve, quem pensou? (JUNG, 2014, § 150)

Tais como os instintos, diz Jung, "os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana" seriam inatos e herdados, agindo de modo semelhante em todos nós. Manifestações emocionais, "a que pertencem estes esquemas de pensamento", seriam também observáveis em toda parte, inclusive em animais (JUNG, 1995, p. 75). No âmbito da imaginação, portanto, caberia procurar menos os limites e suficiências, mas sobretudo talvez a pertinência de tais e tais elementos a esta e aquela origem, a esta e aquela forma.

De onde surgem, nos sonhos, nos devaneios[9], nas tradições mitológicas, figuras como as da mãe, da criança, do eremita, do herói, da serpente marinha, da árvore, do cavalo alado, da noite estrelada? Supomos eventualmente que tais ideias possam ter sido inventadas por algum ancião na pré-história, diz Jung, "mas a própria palavra 'inventar' deriva do latim invenire e significa 'encontrar'" (JUNG, 1995, p. 79). Para Jung, quanto mais pesquisamos as origens de uma "imagem coletiva", mais descobrimos "uma teia de esquemas de arquétipos aparentemente interminável", o que nos coloca em contato hoje com muitos símbolos mitológicos que antes eram simplesmente vividos de forma inconsciente. Tais "forças interiores procedem de uma fonte profunda que não é alimentada pela consciência nem está sob seu controle", forças que na mitologia antiga seriam chamadas "mana, ou espíritos, demônios e deuses", e que estariam tão ativas hoje como em qualquer tempo (idem, p. 81-82).

9 Bachelard faz distinções importantes entre *sonho e devaneio* (que em francês compartilham a mesma raiz etimológica, rêve, rêverie), mas muitas vezes utilizará o primeiro com o sentido do segundo.

Se pensamos na origem e no destino de tais imagens não será talvez por outro motivo que o de sermos nós próprios seres de caminhada, de passagem, de travessia. “A imaginação tenta um futuro. A princípio ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades. [...] são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida” (BACHELARD, 2009, p. 8). Para encontrar tais imagens, em sua longa meditação em torno dos sentidos da imaginação material a partir da água, do fogo, da terra, do ar, Bachelard deixa-se guiar, fenomenologicamente, pelos sabores sempre novos da imagem poética, do devaneio. Em A poética do espaço, todas as variações espaciais que explora parecem tocar de algum modo lugares adormecidos em nossa percepção, em nossa imaginação, em certo tipo de memória. Ressurgem, sem aviso, depois de longo tempo intocados, desde a infância, desde um futuro longamente acalentado. São lugares psicológicos eventualmente conhecidos, reconhecidos, estados do corpo e da alma em que sabemos ter sido, em que poderíamos ter sido, em que poderemos nos reconhecer. Lugares interiores, impregnados das coisas do mundo, impregnados no mundo.

De todos os lugares, habitáveis ou não, da casa, da miniatura ao espaço mais externo, Bachelard evoca os sentidos abertos por uma experiência poética do habitar. “Encolher-se pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só habita com intensidade aquele que soube se encolher” (BACHELARD, 1993, p. 21). E é esse habitar, a alma, que confere o aprofundamento da experiência dos espaços. Fala do ser envolvido pelo mundo, envolvido no mundo, dos sentidos humanos do guardar-se, que permitirão, em seu espaço único – sensível, e ao mesmo tempo de uma “superação de todos os dados da sensibilidade” (BACHELARD, 1993, p. 16) –, exatamente a possibilidade do devaneio, como uma espécie de porto central e periférico, porto de origem e de destino, em que “a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela” (idem, p. 6). “Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (idem, p. 26). As imagens, porém, diz Bachelard, “não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas” (idem, p. 19), e nesse movimento os espaços não cessam de refazer-se.

A Terra, paisagens e lugares

Das tipologias espaciais sugeridas, talvez caiba pensar o “lugar” como um início, um centro, um ponto de partida, passando possivelmente pelo corpo, este lugar que ocupamos vida a fora, endereço móvel, onde estou, onde quer que eu esteja – ligado ao estar, conforme dissemos. O lugar (no latim, locus; no grego, tópos), talvez a mais inescapável e imediata das três tipologias, já elaborada entre os antigos, como em Aristóteles, que oporia o **τόπος ἴδιος** (“a extensão ocupada por um corpo”) ao **τόπος κοινός** (lugar comum), entre os quais seria possível distinguir lugares intermediários como “o país, a terra, o ar, o céu etc” (LALANDE, 1993, p. 638).

A ideia de “terra”, à qual em geral também permanecemos atados, parece carregar certo sentido de totalidade dos espaços, dos limites externos (conhecidos ou não), sendo também elaborada desde a Antiguidade, passando por sensíveis transformações na forma, no tamanho,

nos modos de representação e imaginação, por exemplo desde os mapas de Babilônia (c.500 a.C), de Eratóstenes (c.250 a.C)10, aos recentes mapas constituídos por sistemas de geoprocessamento. Por muito escapar às dimensões do corpo humano, a terra tenderia a ser tomada por suas representações, por abstrações, por ideias e símbolos, enquanto o lugar tenderia a ser vivido, experimentado e modificado diretamente por cada indivíduo. Dessa maneira, sejam quais forem os sentidos associados a lugar e a terra (o um e o todo, o centro e horizonte, o próximo e o distante), não será difícil estabelecer correspondências entre tais sentidos e o simbolismo do mandala, a que nos referimos acima.

De algum modo em situação intermediária entre tais extremos espaciais, estaria o sentido amplo de "paisagem", talvez a mais recente entre as três tipologias – o termo em português dataria do século XVI, pelo francês paysage (CUNHA, 1986) –, que Anne Cauquelin discute como "construção retórica" do início do século XV11, posto que os gregos não teriam tido termo para designá-la. "A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva" (CAUQUELIN, 2007, p. 35), indicando pois um surgimento pela via da pintura, legitimada pela perspectiva, ou antes ainda pela palavra, já que "o fio da narração e a viagem do pesquisador têm precedência sobre os lugares" e é antes a fala "que é 'ouvida' como entendimento, como persuasão, e não o ver cênico. Todo lugar é um lugar dito" (CAUQUELIN, 2007, p. 51-52).

Espaço móvel entre o lugar, os lugares e uma vaga terra (que se redefine conforme caminham os modos de medição e representação), a paisagem parece transitar, em sua materialidade, em sua visibilidade, como em suas alternativas de abstração, dando-se e escapando, a um tempo, ao olhar e ao pensamento. Antes de certa significação estética mais ligada à pintura, a partir do século XVII, nos diz Jean-Marc Besse, as palavras landshap (do holandês), landshaft (do alemão), paese (do italiano) indicariam já uma significação "territorial e geográfica". De início, menos como o "território que se descortina num só olhar desde um ponto de vista elevado", mas sim o "espaço objetivo da existência", caracterizado por "vizinhanças humanas e naturais", afeito ao conceito de corografia, "inventário minucioso das realidades próximas, expressão da frequentação dos lugares circundantes, mais do que abertura para horizontes longínquos" (BESSE, 2014, p. 20-22).

Lendo Eric Dardel, Besse levanta questões sobre a paisagem que nos remetem também a Bachelard. Autor de O homem e a terra, de 1952, Dardel teria proposto uma das primeiras formulações do que seria depois conhecido como geografia humanista, atenta à materialidade da água, da terra, mas também dos espaços construídos, considerando-os "na repercussão de suas significações para o pensamento e a sensibilidade humana" (BESSE, 2014, p. 88). Para além de Bachelard, entretanto, Dardel buscaria uma fenomenologia da percepção, visando "o nascimento das significações no próprio âmago do sensível" (idem, p. 89). Não como "espetáculo", não "para ser vista", mas Dardel entende a paisagem mais

10 Ver PESSOA, 2017.

11 Coincidentemente, em contexto muito próximo, no tempo e no espaço, ao das primeiras pinturas feitas com auxílio de aparatos ópticos. Ver, neste artigo, a nota 8 (p. 9).

como obra humana, como cultura, do que como "natureza", e nesse sentido prefere pensar em conjunto o homem e a Terra, especialmente como movimento, inconclusão e liberdade, como escritura (geo-grafia) humana sobre a Terra.

O contemporâneo: Anybody in home?12

No ensaio sobre Dardel, Besse lembra o "mundo natural", o "mundo da vida", "solo e centro original das referências do pensamento e da ação", o "mundo como Terra e Céu", que teriam sido perdidos pelo homem moderno (BESSE, 2014, p. 82). Tal reflexão pode ser aproximada daquela em que Marc Augé elabora o conceito de "não lugar", no âmbito da antropologia, a partir de Michel de Certeau, de Merleau-Ponty: uma espécie de lugar genérico, sem um caráter muito definido, no mundo contemporâneo, onde podemos estar de passagem (hotéis, supermercados, aeroportos, pedágios), não como morada ou destino, mas num lugar associado a um trânsito, a um check-in, a um número de cartão de crédito. Um lugar sem história, sem memória, sem identidade, "não antropológico", no dizer de Merleau-Ponty (AUGÉ, 2012). Esse lugar estranho, que tem o mesmo étimo de estrangeiro (do latim, extraneus), e que nos faz de fato estrangeiros mesmo onde nascemos, é de certo modo fruto exemplar do mundo moderno, em que o número parece definir tantas ações no cotidiano, nas ciências, nas finanças, na tecnologia, na contagem do tempo, por exemplo.

Se o número é representação de quantidade, ou de relações acerca de quantidade, ele é sobretudo abstração (mesmo da quantidade, eventualmente), atrelada a sistemas conceituais, a qualidades, sem as quais sequer pode organizar um sentido. Qualidade que podemos entender, com Lalande (1993, p. 895), como uma "categoria mais fundamental que a quantidade". Não queremos aqui, naturalmente, trabalhar com conceitos matemáticos em seu âmbito mais estrito, mas antes explorar seu caráter no campo do imaginário. E abstração quer dizer sobretudo "separação, afastamento, ato de tirar conclusões gerais de dados particulares" (BUENO, 1988, vol. I, p. 24). Vivemos na contemporaneidade o aparente ápice do número, do exato (expulso, lançado fora), do objetivo (ob-, diante de; objectivus, ação de colocar adiante). E nesse mundo em que a separação é um valor, uma unidade de medida, um daimon13, assim serão seus lugares, paisagens, a Terra: não lugares, esvaziados de sentido, de pertencimento.

Um olhar ideal, supostamente isento de deformações, uma suposta racionalidade técnica, exaltada pelas ciências e pela tecnologia, assim como o consumo desmedido, são também a expressão de uma vontade animal, de domínio, de controle, de posse, de reação ao medo da morte, medo do outro, que pode ser tudo menos racional, e que tem sua expressão mais acabada nessa divindade infantil, cheia de vontades, conhecida como Mercado. Se o dinheiro, "ao gosto do protestantismo, como evidencia Max Weber", tem sido nosso grande símbolo diretor, nos diz Malena Contrera (2010, p. 122), seu fundamento como "abstração pura" deverá ser também sua ruína. Como em outros momentos de ilusão, a crescente mediatização tecnológica das últimas décadas

12 Em inglês, "alguém em casa?".
13 Do grego, divindade, demônio, gênio.

também prometia (ainda promete) toda a informação, toda a comunicação, toda a velocidade a nos satisfazer, e mesmo uma espécie de ciberdemocracia movida por uma inteligência coletiva. Menina dos olhos desse pensar disjuntivo, cada vez mais naturalizada entre nossos gestos cotidianos, a inteligência artificial (acenando para Mallarmé) jamais abolirá o equívoco.

Mas o problema da disjunção (ou a disjunção como problema) é antigo, já estava na língua bipartida da serpente no Gênesis, na Hidra de Lerna na mitologia grega (cujo veneno termina por matar Héracles, seu algoz), e certamente em períodos anteriores. O viver transcende qualquer racionalidade, e a esta dá lições de dança, lições de transformação, de abertura. Habitantes da imagem, habitados por imagens, somos votados a dançar com os movimentos da alma, a habitar nosso mundo, ainda que seja uma terra arrasada. Do Largo do Paissandu a Wall Street, nossos não lugares clamam por ocupação. Tomados por imagens alienígenas, como no seriado Os Invasores (relembrado por Augé em Guerra dos sonhos), somos montanhas de restos, garbage islands. Buscamos a tribo, o abraço, mas encontramos apenas telas, faces, facebooks, que podem ser "ambientes", mas não propriamente lugares, enquanto não ocupados pelo corpo, tampouco pela alma. Perdemos o contato, perdemos os sentidos. Somos casas, corpos desocupados, que precisaremos abrir, arejar, fazer respirar – e rir alto, rir muito, para afugentar os "serezinhos" da sombra, como em My neighbor Totoro, de Hayao Miyazaki – para poder habitar, estar e sonhar. Uma nova ecologia.

Considerando

"Onde estás?", a pergunta feita a Adão, no Gênesis. E a pergunta ressoa, ainda. Imaginar a Terra, uma terra, será também imaginar uma vida. Deixemos que a imaginação siga seu curso, como um fio d'água, e vejamos para onde ela se encaminha. Terá águas escuras, turvas, águas claras, refletirá os céus de nossos dias. De todo modo seguirá. E amanhã será diferente. Movimentos rápidos do agora, movimentos lentos do sempre. Estamos aqui e imaginamos.

Imaginar a Terra será também imaginar movimentos, caminhos. Caminhos que se bifurcam, caminhos que se envolvem, enovelam, como as linhas, tantas, de nossa pele. Mapas, aqui, aqui, descobertas, lugares, como na ciência. A descoberta de lugares. Clareiras. Se a dúvida nos interpela, ela também nos move. Seguimos. É preciso viver. E para além de toda aparente racionalidade, a imaginação nos encaminha paisagens, lugares de ser. Se eventualmente partimos desse lugar demarcado, dessa tentativa de coesão, que é a ciência, a poesia trabalha na potência do sonho, da palavra, do habitar. A poética está sempre à frente, vai à frente. Não busca a perda do sentido, mas um outro sentido mais profundo. As musas internas sopram. Se a ciência vive dos limites, de precisões, de cortes, a poesia tece a teia inconsútil do dia e da noite. E ambas se encontram na forma, na imagem. A imagem é território comum. Poderás olhar? Poderás ver? Todo fazer é poético.

"Onde estás?" Estou em meu corpo, minha alma. Tenho estado aqui. Com todos os acidentes, as paisagens que vivi, este tem sido meu lugar. E depois meu lugar será o lugar onde tiver volta-

do à terra. Também o lugar onde nasci. Minhas imagens e as imagens de mim. Será a memória de quem me conheceu. Será os céus e as terras em que terei me transformado.

Agradecimento

Ao querido professor Nichan Dichtchekenian, mestre dos caminhos bachelardianos e dos caminhos da alma, que tem nos guiado na leitura de A poética do espaço.

Referências

AUGÉ, Marc. Guerra dos sonhos. Campinas: Papirus, 1998.

_____. Não lugares. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. A psicanálise do fogo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. A terra e os devaneios da vontade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. Ensaio sobre o conhecimento aproximado. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

_____. O direito de sonhar. São Paulo: Difel, 1985.

BATESON, Gregory. Mente e natureza. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

_____. Steps to an ecology of mind. San Francisco: Chandler, 1972.

_____. Una unidad sagrada : Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente. Barcelona: Gedisa, 2006.

BESSE, Jean-Marc. Ver a Terra. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BORGES, Jorge L. História universal da infâmia. Porto Alegre: Globo, 1978.

BUENO, Francisco da S. Grande dicionário etimológico-prosódico da Língua Portuguesa (9 vols.). São Paulo: Lisa, 1988.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPBELL, Joseph. O poder do mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins, 2007.

CONTRERA, Malena. Mediosfera. São Paulo: Annablume, 2010.

CUNHA, Antônio G. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DEBRAY, Regis. Vida e morte da imagem. Petrópolis: Vozes, 1993.

DICHTCHEKENIAN, Nichan. <https://www.youtube.com/user/nichanfenomenologia>.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HILLMAN, James. Cidade e alma. São Paulo: Nobel, 1993.

JUNG, Carl G. A natureza da psique. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. O desenvolvimento da personalidade. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis: Vozes, 2014.

LALANDE, André. Vocabulário técnico e crítico da filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MORIN, Edgar. O enigma do homem. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

PESSOA, Luciano. “A caminho do desenho”, in Revista Científica UMC, ISSN 2525-5150, v. 3, n. 2 (ago.2018), Universidade de Mogi das Cruzes, 2018. Disponível em <http://seer.umc.br/index.php/revistaumc/article/view/294>.

_____. Terra incógnita : Comunicação e imaginário nos mapas e aplicativos midiáticos de navegação. Dissertação, Mestrado. São Paulo: Universidade Paulista, 2017.

SERRES, Michel. Atlas. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

TORRINHA, Francisco. Dicionário Latino Português. Porto: Domingos Barreira, 1939.

WILHELM, Richard. I Ching - O livro das mutações. São Paulo: Pensamento, 1990.

Caminhar e imaginar a cidade: extensão, vivências e reflexões

Marina de Alcântara, Universidade Franciscana - UFN, Brasil
marinadealcantara@hotmail.com
Josicler O. Alberton, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil
josicler.alberton@gmail.com
Luis G. A. Pippi, Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Brasil
guiamy@hotmail.com
Cintia Maria Fank, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil
fankcintia@gmail.com
Maria H. Barcelos, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil
mariahoffb@gmail.com>

Palavras-chave:
Projeto de Extensão; Caminhadas Urbanas; Patrimônio; Formação.

RESUMO

As reflexões que permeiam este artigo partem das experiências do Projeto de Extensão intitulado "Caminhadas Urbanas", desenvolvido junto aos cursos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) desde 2014, mais especificamente de uma ação promovida em agosto de 2015, na cidade de Santa Maria/RS, intitulada "Lugares do Abandono".
O presente trabalho apresenta o Projeto e discute questões relativas à memória urbana, à arquitetura e à possibilidade de um crescimento de compreensões por meio da vivência na cidade, onde ruas, praças e edifícios podem ser disparadores de reflexões que partem do presente, mas que percorrem também passado e futuro. O indivíduo, assim, é convidado a movimentar-se por percursos, a parar em

alguns lugares e a estar presente para observar o que existe, imaginar o que existiu e o que pode existir ou vir a ser construído, em um futuro próximo ou distante; enfim, a vivenciar a cidade abordada aqui como cenário, como palco de aprendizagens.
O objetivo, para além de valorizar o espaço urbano e a arquitetura pelo habitar, é vislumbrar outras maneiras de aprender/ensinar que extrapolam a de sala de aula, atreladas ao cotidiano e à capacidade do indivíduo de imaginar, refletir, criar e propor, como ser social que é, mudanças e novas formas de organização espacial e modos de vida.
Para tanto, as discussões recorrem a autores como Careri (2013), para falar do caminhar como prática estética; Ricoeur (2002, 2007 e 2010), para abordar a arquitetura como marcação no espaço, aberta a leitura como mensagem polifônica constituída por camadas de sentidos que afetaram e afetam a disposição espacial das coisas; Bachelard (2008), para tratar da imaginação como potência criativa; entre outros que no decorrer do texto serão citados.
A ação "Lugares do Abandono" contou com a participação mais de 50 pessoas que foram convidadas a adentrar no Edifício Cauduro, antigo Hotel Jantzen, que há mais de 20 anos encontra-se sem utilização. Os caminhantes percorreram a edificação, visitaram os antigos ambientes e foram surpreendidos por projeções visuais e uma apresentação teatral que encheu os corredores de vida e vozes. Através de relatos, alguns participantes escreveram sobre curiosidades, a importância do resgate de memórias e sobre a necessidade de preservação, de valorização dos espaços públicos e do patrimônio edificado. Desta maneira, uma época diferente pode ser recapitulada pelos cidadãos caminhantes que puderam refletir sobre a arquitetura como obra inacabada, entregue à ação do tempo e às demandas e incertezas da vida.
Diante do exposto, este artigo foi organizado em cinco momentos. No primeiro será apresentado o Projeto de Extensão "Caminhadas Urbanas" e no segundo a fundamentação teórica. O terceiro momento descreve a organização prevista para a ação, enquanto o quarto apresenta os resultados, assim como algumas reflexões. Por fim o artigo traz algumas considerações dos autores e ponderações levando em consideração a continuidade do Projeto Caminhadas e a possibilidade das muitas discussões que ainda podem ser feitas.

Um projeto do caminhar

A ação de mover-se pelo espaço surge como uma necessidade humana de deslocamento em busca de algo. No princípio de tudo, apresenta-se como uma ação consciente pela busca da sobrevivência: caminhávamos à procura de comida, de água, de ar puro. De uma atitude pensada e buscada, até difícil para muitos, percorrer um espaço cotidianamente transforma o percurso em um ato rotineiro, que apoiado no automatismo do fazer, afirma-se no tempo como algo banal (CARERI, 2013). Consequência dessa realidade, na maioria dos nossos deslocamentos, não exploramos a vivência e as reflexões que dali podemos provocar. É a partir desse embate que surgiu o Caminhadas Urbanas.

O Caminhadas Urbanas é um projeto de extensão universitária cujo objetivo é oportunizar novos olhares com relação ao espaço público e ao patrimônio edificado, sendo o caminhar na ci-

dade o ponto de partida para discussões e debates que estimulem a construção de consciência do sentir-se parte integrante, dependente e agente transformador do espaço urbano.

O projeto foi criado no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – campus sede em 2014. Composto por uma equipe multidisciplinar, com participantes de diferentes instituições de ensino era coordenado por Arquitetos e Urbanistas, professores da UFSM.

Foram organizadas, entre os anos de 2014 e 2016, oito ações, dentre estas seis Caminhadas Urbanas (cinco em Santa Maria e uma edição em Cachoeira do Sul) (Figura 1), propondo percursos pela cidade motivados por temas variados, convidando os participantes - tanto de cursos de Arquitetura e Urbanismo, como da comunidade em geral – para uma inserção na cidade e seus percorreres, incitando novas perspectivas através do caminhar.

Figura 1: Folders de divulgação das seis Caminhadas Urbanas, desenvolvidos pela coordenação do projeto. Fonte: Arquivo projeto Caminhadas Urbanas, 2019.

Cada caminhada do projeto iniciava com a investigação a respeito de um percurso pela cidade e um tema, além da escolha de uma data e horário que contemplasse a maior participação possível de caminhantes. A escolha e traçado do percurso considerava um tempo de duração estimado em cerca de duas horas, ainda que o comportamento dos caminhantes era o

que dava ritmo e alterações no deslocamento. Intencionalmente, os percursos eram escolhidos considerando espaços construídos que faziam parte do cotidiano e geograficamente conhecidos pela comunidade local. Ao longo das caminhadas eram realizadas paradas em que se contavam histórias sobre a cidade e seus edifícios, convidando os participantes a refletir sobre passado e futuro acerca do lugar em questão.

Durante os mais de três anos de atividade, o Caminhadas Urbanas recebeu apoio financeiro do Fundo de Incentivo de Extensão (FIEX) da UFSM, viabilizando, além das questões logísticas de planejamento e organização das ações, a dedicação de um a dois alunos bolsistas de graduação em Arquitetura e Urbanismo, que atuavam em todas as etapas do projeto.

Em seu primeiro ano, 2014, o projeto realizou três ações, sendo duas Caminhadas e uma instalação urbana temporária no centro de Santa Maria - chamado Viva Rua. A primeira Caminhada contou com a presença de 53 participantes em um percurso que teve seu início em fim em um mesmo ponto: o Largo da Gare – Estação Ferroviária de Santa Maria. A ação que durou cerca de quatro horas, passou por pontos de referência como o Parque Itaimbé e Vila Belga, terminando com um piquenique e uma roda de conversa que ocupou as ruínas da Gare (Figura 2).

Figura 2: Piquenique e roda de conversa nas ruínas da Gare da Estação Férrea ao final da primeira Caminhada Urbana. Fonte: Letícia Durlo, 2014.

A segunda Caminhada aconteceu em parceria com o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) – núcleo Santa Maria, e contemplou lugares centrais, mas não tão conhecidos como os da primeira Caminhada, como, por exemplo, o Quartel da Brigada Militar e a Praça Hermenegildo Gabbi, terminando na Praça Saturnino de Brito com uma apresentação musical de uma banda e com um piquenique coletivo.

A síntese de resultados das primeiras duas Caminhadas resultou na promoção da Intervenção Viva Rua. Nas rodas de conversa promovidas falou-se sobre a necessidade de se debater acerca da mobilidade urbana e da poluição visual e a maneira encontrada para estender tais questionamentos à comunidade foi através da instalação de *parklets* temporários, com espaços diversos de estar, leitura, alimentação e exposições artísticas que provocaram aqueles que transitavam pelo local.

No ano de 2015, o projeto promoveu um total de três Caminhadas Urbanas, sendo duas na cidade de Santa Maria e uma edição especial em Cachoeira do Sul. Este artigo foi concebido a partir das discussões que surgiram a partir da terceira caminhada (1ª ação de 2015), evento que será descrito no próximo item.

A segunda Caminhada de 2015 ocorreu na cidade de Cachoeira do Sul/ RS, em outubro, e contou com cerca de 50 pessoas que percorreram o Centro Histórico da cidade que hoje é sede do outro Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSM. Na terceira caminhada promovida em Santa Maria, em novembro deste mesmo ano, o Projeto deixou o Centro da cidade e rumou para o Bairro Camobi de importância histórica devido, principalmente, ao desenvolvimento ferroviário e socioeconômico do município (sede da UFSM e da Base da Aeronáutica). O ponto final deste trajeto foi em frente à Igreja Nossa Senhora da Glória onde ocorreu uma projeção do documentário 'Dormentes do tempo', acerca de memórias ferroviárias (Figura 3) e uma posterior confraternização em formato de roda de conversa e lanche coletivo, com produção de cartazes formados por frases escritas pelos participantes de suas impressões pessoais a respeito da caminhada.

Figura 3: Projeção de documentário na fachada da Igreja Nossa Senhora da Glória, ao final da caminhada. Fonte: Acervo do projeto, 2015.

No ano de 2016 houve a realização da sexta Caminhada Urbana na cidade de Santa Maria, desta vez dentro do espaço do campus da Universidade Federal de Santa Maria, como uma atividade proposta dentro da 5ª edição do Encontro Ouvindo Coisas, evento promovido pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Imaginário Social (GEPEIS), vinculado ao Departamento de Educação da UFSM. O Campus modernista e a fotografia foram os focos desta caminhada que contou com a participação do professor da FAUUSP, o Arquiteto e Urbanista Artur Rozestraten, que proferiu antes do passeio o minicurso intitulado "Arquigrafia: Imaginário e Arquitetura".

Desde 2017 o Projeto Caminhadas Urbanas, em Santa Maria, teve suas ações de percorrer o espaço urbano interrompidas. No entanto, os trabalhos ainda continuam em Cachoeira do Sul e

através de reuniões realizadas com o intuito de, a partir da análise das ações passadas, vislumbrar o que poderá ser realizado nas próximas edições.

A cidade e a arquitetura como mensagem polifônica

Cidade e arquitetura estão colocadas no mundo como vestígios do habitar humano. Habitar e construir constituem a história do homem, seu modo de ser-no-mundo, sua presença. Segundo Pallasma (2017), o ato de habitar, como modo básico de alguém se relacionar com o mundo, pode ser compreendido em relação ao espaço. Este ato é, de alguma maneira, domesticar, controlar o espaço, tornando o espaço humano e, neste contexto, o tempo também é compreendido na escala humana, uma vez que cidades e edificações nos situam em um contínuo temporal e "[...] são museus benevolentes do tempo, que registram, armazenam e mostram traços temporais diferentes de nossa atual noção de tempo, nervosa, apressada e plana" (PALLASMA, 2017, p. 9).

Paul Ricoeur (2010) também escreve sobre o tempo humano em seus estudos, principalmente no livro "Tempo e Narrativa", onde constrói relações entre as narrativas e a arquitetura quando afirma que a narrativa é para o tempo o que a arquitetura é para o espaço (Ricoeur, 2002). Este autor realiza a mediação entre tempo e narrativa através de três tempos miméticos (Tripla Mímesis): a Mímesis I diz respeito ao campo prático da ação - é a prefiguração de um texto que ocorre no plano das ideias; a Mímesis II ocorre na configuração textual, no plano da linguagem, quando o escritor organiza elementos heterogêneos, media o universo individual e o coletivo e realiza uma síntese compondo o texto, e a Mímesis III é o encontro do leitor com a obra escrita, momento em que a experiência do escritor pode ser revisada (Ricoeur, 2010).

Neste contexto, a arquitetura, assim como a narrativa ou um texto escrito, é capaz de trazer para o presente o que não existe mais e o espaço construído é uma mescla dos lugares de vida e espaço geométrico, sendo que é nos "confins do espaço vivido e do espaço geométrico que se situa o ato de habitar" (Ricoeur, 2007, p. 158). Nas relações que este autor constrói entre narrativa e arquitetura pela Tríplice Mímesis, a Pré configuração (Mímesis I) é constituída pelo habitar, como necessidade vital do homem de fixar-se e movimentar-se no mundo; a Configuração (Mímesis II) diz respeito ao ato de construir como síntese espacial do heterogêneo (estilo, função, materiais, costumes, etc.) e a Reconfiguração (Mímesis III) marca o encontro da obra arquitetônica com o vivente que pode interpretar o espaço e habitá-lo de novas maneiras (Ricoeur, 2002).

Deste modo, o edifício é mensagem polifônica oferecida à leitura dentro de uma tradição estabelecida, ou de uma historicidade. Uma catedral gótica, por exemplo, é uma marcação no espaço e também uma síntese de acontecimentos e condições daquele tempo passado, no caso exposto do contexto medieval. Assim, pedras, vitrais, ogivas e arcobotantes têm sempre muito o que dizer sobre outras épocas por meio de sua materialização, da justaposição de histórias de vida do passado, ou de uma proposta de sentido que acaba por conformar uma catedral como um todo.

O ato de construir se determina, portanto, em relação a uma tradição estabelecida. Mas há uma alternação entre repetição e renovação, um trabalho do tempo no espaço, que pode ser melhor percebido na escala do urbanismo uma vez que na cidade há sempre um confronto, no mesmo espaço, de épocas diferentes. Segundo Ricoeur (2007) o tempo narrado e o espaço habitado, no campo urbano, estão estreitamente associados porque a cidade se dá, ao mesmo tempo, a ver e a ler.

> A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas (Ricoeur, 2007, p. 159).

Assim, embora exista diferenças entre a escala do edifício e a da cidade, ambas estão abertas a uma leitura plural, inserida em uma complexidade conformada por camadas e camadas de informações que se materializam no espaço. Na trama desta leitura complexa, em seus meandros, há também lugar para imaginação do sujeito.

Segundo Bachelard (2008), o espaço percebido pela imaginação é o espaço vivido que comporta todos os valores do espaço habitado, e habitar é se encolher, estar protegido, sonhar, transitar no mundo das imagens, entre imagens. Este espaço é poético porque está aberto a interpretações, evoca lembranças, memórias, convida à criação, à ação, e chama o indivíduo para fora dele mesmo e o coloca em movimento. Aqui há tempo e espaço de vida, humano, para além do tempo do relógio, cronometrado, e do espaço geométrico, mensurável.

> Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa função do espaço (BACHELARD, 2008, p. 28).

Estas camadas de vida justapostas e sobrepostas em nossos edifícios e cidades se estabelecem como um convite para compreensão, e compreender diz respeito à formação, ao formar-se no e pelo cotidiano da vida. Nesta abordagem, o ato de atravessar ou permanecer no espaço vai além do mover-se em busca da sobrevivência, de sanar necessidades primárias, e transformou-se numa forma simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo (CARERI, 2013, p. 27).

Para este autor, a ação de percorrer o espaço é uma forma estética que quase atingiu o estatuto de disciplina autônoma onde o caminhar é um instrumento cognitivo e projetual. Os estudantes e arquitetos como caminhantes são convidados a deixar suas mesas de desenhos e a colocar nas costas suas mochilas para caminhar e compreender os espaços metropolitanos, seus significados antes de projetar e preenchê-los de coisas.

> Assim, o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo (CARERI, 2013, p. 33).

Deste modo, o caminhar leva para os cenários e situações corriqueiras do dia a dia e propõe que nos movamos entre as diversas formas que compõe o ambiente para olhar numa apreensão estética do espaço. Hermann (2010) escreve que o termo "estética" não se limita ao estudo do belo e da arte, como no século 18, mas sim, diz respeito a toda dimensão da sensibilidade, a nossa capacidade de apreender a realidade pelos canais da sensibilidade, imersos na totalidade da vida.

Esta autora escreve que há uma valorização da fantasia, do erotismo e da emoção ao considerar a experiência sensorial do espaço. Destaca que qualquer projeto educativo, que se reduz à instrumentalização e a uma racionalização que simplifica questões, acaba por excluir a fantasia como potência nos processos de conhecimento. Neste contexto, a estética pode promover, assim, uma experiência aberta, momentos de livre jogo de imaginação que podem colocar o sujeito em um processo de revisão e de reflexão sobre a vida (HERMANN, 2005).

Desta maneira, estudantes, arquitetos e cidadãos como caminhantes e protagonistas, em contato com edifícios, ruas, praças, conjuntos de edifícios, podem formar-se pela vida. Através de uma valorização do tempo presente e do tempo vivido, Cidade e arquitetura, pelo habitar, podem ser disparadores de um processo de compreensão do mundo por um sujeito que compreende a si mesmo e respeita a alteridade do outro.

Espaço com vida e lugares do abandono

O percurso da 3ª Caminhada Urbana foi definido a partir da identificação de pontos nos quais o abandono se faz presente de alguma maneira iniciando junto à Avenida Rio Branco, na antiga Capela da Escola de Artes e Ofícios Hugo Taylor – que se encontra restaurada e hoje está ocupada por uma cafeteria anexa ao Hipermercado Carrefour.

O trajeto contemplou ruas centrais e periféricas do Centro Histórico e percorreu espaços representativos para a cidade, próximos ou vinculados às atividades ferroviárias, como o Antigo Açougue; e Fábrica de Café e Sabão da Cooperativa de Funcionários da Viação Férrea (COOPFER) – atualmente em estado de ruína; a ponte seca sobre a linha férrea e a Vila Belga (Figura 4) – conjunto de casas preservadas em Tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul. A Fábrica e a Vila Belga faziam parte da infraestrutura de apoio aos ferroviários, a primeira através do fornecimento de suprimentos básicos, como a carne, o café e o sabão, e a segunda como moradia aos trabalhadores e suas famílias.

Figura 4: Caminhantes transitando pela Vila Belga. Fonte: Maria Hoff, 2015.

Os caminhantes visitaram ainda o antigo casario em estado de ruínas – atualmente pertencente à TV OVO (Figura 5); a sede da antiga Società Italiana di Mutuo Soccorso di Santa Maria – desconfigurada ao longo do tempo devido às diversas intervenções incompatíveis com a arquitetura original, e, por fim, chegaram ao Edifício Cauduro, antigo Hotel, ponto da ação onde os participantes foram convidados a adentrar naquele espaço há muitos anos estava sem utilização.

Figura 5: Participantes da caminhada em frente a antigo casario em ruínas. Fonte: Natália Ferreira, 2015.

Todos os pontos de parada, de alguma forma, enfrentam situações de abandono. Se buscarmos a definição de “abandono”, encontraremos termos como “deixar de lado”, “desamparar”, “renunciar”, “não dar mais atenção”, “descuidar-se”. É a partir dessa reflexão que entendemos o sentido de “Lugares de Abandono” como os locais que, por diversos motivos, no passado foram amplamente ocupados, e hoje encontram-se negligenciados. Segundo Rocha (2010, p. 59), “Abandono pode ser a ação de deixar uma coisa, uma pessoa, uma função, um lugar. [...] O abandono antes de qualquer coisa é um estado, uma condição, um acontecimento.” Em relação ao abandono, este pode apresentar-se materializado, através da decomposição de sua

condição original, mas também de modo sensível, quando há um abandono de uso ou uma desocupação ideológica.

O Edifício Cauduro trata-se de uma imponente e sólida edificação de cinco pavimentos, localizada na esquina das Ruas Venâncio Aires e Avenida Rio Branco, no Centro Histórico de Santa Maria-RS. Foi construído no início da década de 1940 pelo Engenheiro Luis Bollick, um profissional muito requisitado na cidade por desenvolver obras inovadoras em sintonia com o que acontecia em grandes centros urbanos. O Hotel Jantzen, que ocupou o Edifício Cauduro logo após a sua construção até meados da década de 1980, foi concebido para atender a demanda de viajantes que transitavam pela cidade em função do centro de serviços atrelado à movimentação do modal ferroviário (FOLLETO, 2008), tendo em Santa Maria um importante entroncamento da malha ferroviária estadual devido sua localização na região central do Rio Grande do Sul.

Sobre sua organização formal o edifício (Figura 6) fora construído junto do alinhamento do terreno de esquina, adotando partido em "L" de maneira que se conformasse um pátio no interior de lote. No térreo estavam localizadas as salas comerciais, com contato direto para o passeio urbano e acesso principal do hotel que se voltava para a Avenida Rio Branco, onde encontrava-se a pequena recepção, dois modernos elevadores e a escada que os envolvia. Três pavimentos acima recebiam os "pavimentos tipo" ocupados pelos dormitórios, organizados a partir de um longo corredor central com cômodos dos dois lados que eram atendidos por banheiros coletivos nas extremidades. O quarto pavimento era dividido entre dormitórios e o amplo salão do restaurante e café.

Figura 6: Edifício Cauduro. Fonte: Marina de Alcântara, 2015.

As fachadas lisas, de poucos adornos e revestimento em mica, ainda contrastam com os demais edifícios ecléticos do seu tempo e no seu entorno. Adotando princípios do *Art Decó*, o grande edifício acinzentado oferecia a Santa Maria o que existia de mais moderno para a época, ousando ao instalar elevadores e possibilitar o acesso à sua cobertura que configurava uma espécie de mirante para a paisagem da cidade.

O declínio do transporte ferroviário no país que levou a um crescente sucateamento da estrutura do modal no território nacional, teve consequências em Santa Maria, levando à suspensão completa dos trens de passageiros em meados da década de 1990. Com isso, a rede de infraestrutura concebida para dar apoio à economia ferroviária - incluindo o Hotel localizado no Edifício Cauduro, tornou-se subutilizada. Novos hotéis concorrentes também influenciaram, desde a década de 1980, na decadência do Hotel Jantzen. Depois de muitos percalços, a ocupação do hotel foi encerrada em 14 de maio de 1993 após uma ação de despejo movida pelos proprietários. O hotel teve de ser esvaziado, com exceção do térreo, que abrigava salas comerciais, mantendo-se nessa situação até hoje (FOLLETO, 2008).

Atualmente o edifício está dividido em sete fatias verticais, sendo cada uma de responsabilidade de um proprietário diferente. Também os registros na Prefeitura Municipal não são unificados, sendo que cada pavimento possui números de cadastro e código de localização diferentes entre si (PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA, 2014). Sem ocupação desde a década de 1990, os pavimentos superiores passaram por reformas de renovação de instalações elétricas e troca de esquadrias, mas ainda assim, segundo um de seus proprietários, não há previsão de nova ocupação (SCALCON, 2018).

Por mais de duas décadas a edificação se mantém fechada, em situação de decadência e abandono, ainda que viva no imaginário santamariense por despertar memórias e alimentar “lendas” da cidade. Lendas essas que transitam por histórias do então Presidente Getúlio Vargas acenando para a população da janela do restaurante, de receber hóspedes famosos como Roberto Carlos ou ser palco de uma peripécia de equilibristas usando cordas para ir da cobertura do Edifício a outro prédio da cidade – fatos esses falados, mas até então sem registro. Tendo seu auge na década de 1950 e 1960, as memórias de seus momentos de glória povoam a mente dos moradores da cidade, evocando curiosidades. Não apenas no âmbito arquitetônico, o prédio ajuda a contar a história da cidade, caracterizando uma época, costumes, ideologias e vivências.

Em 2015, quando o Projeto Caminhadas Urbanas planejou suas ações, a visita ao Edifício Cauduro foi pensada a partir do discurso de Lugares do Abandono enquanto locais associados pela comunidade ao incômodo, insatisfação e desleixo, mas, também, ao mistério e à deposição e suscitação de imaginários individuais e coletivos. A ação dentro do Edifício se compôs ao longo de uma sequência de cenas através das quais organizou-se algumas intervenções pensando-se nas questões que se pretendia provocar.

Cena 01 – Visão, Audição e Aproximação

A deserção do prédio, cotidianamente inacessível ao cidadão comum, tratou de evocar nos participantes a incógnita, a curiosidade e o interesse e se estabeleceu, assim, um convite para a experimentação do espaço, para uma vivência em uma atmosfera misteriosa. O cenário interno oferecia pouca luz, dada a ausência de instalação elétricas funcionais à época da intervenção, e clareava e escurecia de acordo com a ação dos relâmpagos em meio a chuva torrencial que caiu naquela tarde. Os caminhantes poderiam percorrer o edifício e tentar desvendá-lo, em meio aos sons dos trovões e ecos da própria edificação. A apreensão inicial do abandono do edifício poderia se dar a partir do seu aspecto físico (Figura 7): papéis de parede descascando, piso degradado e assoalho rangendo, vidros quebrados, pó acumulado.

Cena 02 - Evocação e Imaginação

Evocar, enquanto verbo derivado do latim, remete a chamar, trazer à lembrança, tornar algo presente através do exercício da memória e/ou da imaginação. O Edifício Cauduro, pelo viés simbólico, está presente no imaginário popular. Assim, evocar é instigar o resgate de imagens pré-formuladas, individual e coletivamente, e refletir a respeito destas e para esta importante função, de evocar memórias, reais ou imaginárias, parceiros do projeto foram convidados a realizar intervenções artísticas.

Os participantes foram recebidos, inicialmente, com cenas projetadas nas paredes internas do Edifício–obra artística que dialoga com a temática do cenário urbano teve autoria do artista Elias Maroso e ao longo dos corredores labirínticos do prédio foram surpreendidos com a encenação teatral do grupo do Laboratório de Experimentação Vocal do Curso de Artes Cênicas da UFSM - LEV (Figura 8). Assim, cenas e vozes falavam sobre o passado do edifício e seus hóspedes e os espaços vazios foram aos poucos preenchidos por imaginação.

Cena 03 – Reflexão e Discussão

A cena 03 corresponde ao momento em que se propõe, já no último pavimento do prédio - no antigo restaurante do Hotel, uma roda de conversa e confraternização (Figura 9). Neste contexto, os participantes poderiam discutir, interagir e visualizar a paisagem urbana a partir do mirante do restaurante. Em paralelo, espalharam-se pelo chão cartazes e canetas, convidando os participantes a compartilharem suas percepções através de frases, relatos, palavras ou croquis. Também se colocou sob o chão um mapa do percurso com um punhado de alfinetes, de modo que se pudesse marcar pontos positivos e/ou negativos ao longo do trajeto percorrido.

Figura 7: Cena 01: interior degradado do Edifício Cauduro. Fonte: Letícia Durlo, 2015.

Figura 8: Cena 02: integrantes do grupo LEV realizando performance no interior do edifício. Fonte: Acervo do projeto, 2015.

Figura 9: Cena 03: piquenique de confraternização e discussões ao final da caminhada. Fonte: Acervo do projeto, 2015.

A etapa posterior à ação em si foi conformada a partir de dois aspectos: os impactos objetivos, mensuráveis e passíveis de análise; e os impactos subjetivos, aqueles que dizem respeito à sensibilização provocada nos participantes e aos efeitos que podem desencadear a partir daí.

Através de encontros posteriores à 3ª Caminhada, buscou-se pautar a discussão sobre os resultados obtidos pela ação promovida. Observaram-se os aspectos quantitativos, sendo eles o número de participantes, evolução em relação a edições passadas, duração prevista *versus* atingida, interações nas mídias digitais, visibilidade em veículos de comunicação; bem como os aspectos qualitativos como comentários e contribuições dos participantes, os temas citados nas rodas de conversa e nos cartazes acerca do espaço urbano e do patrimônio edificado, enfim da ação em si.

O item que segue abaixo traz alguns destes resultados e reflexões.

Vivências e reflexões

A atividade da 3ª Caminhada Urbana ocorreu em uma tarde de sábado chuvosa e contou com a participação de aproximadamente 60 pessoas que adentram, no final de um passeio, em um edifício abandonado, esquecido, mais ainda vivo no cenário urbano de Santa Maria. Na esquina, frente a antiga recepção, todos foram recebidos frente ao tapume que protegia o vão de acesso já sem a porta de entrada. Para esta ação, a equipe organizadora contou com a ajuda de muitos colaboradores que ficaram responsáveis por guiar as pessoas e proibir a entrada, ou toque, a espaços ou coisas que se julgou, em uma visita prévia, perigosos. Neste sentido, houve um planejamento do percurso que se iria fazer dentro da edificação, da recepção até o restaurante localizado no terraço do prédio.

O cenário provocador pretendido aconteceu e todos, até mesmo os organizadores, foram sur-

preendidos pelos sons e pelas luzes que povoaram a penumbra daquela tarde. A falta de luz elétrica e as marcas do tempo nas paredes, pisos e teto colaboraram para que todos deixassem, do lado de fora, um pouco do nosso tempo tecnológico e apressado. E lá, no restaurante, todos pararam para conversar, estar presente, habitar. Para reviver no hoje aquele dia e compreender algumas de suas repercussões para além de dados quantitativos, provocou-se três participantes com o seguinte texto:

> Uma edificação é sempre um convite para aquele indivíduo que acolhe com curiosidade o que lhe é apresentado, porque é capaz de evocar memórias e instigar a imaginação. Assim, pode-se, a partir do presente, visitar a profundidade do passado e as expectativas do futuro.
>
> Neste contexto, o que você pode nos dizer sobre a ação do Caminhadas Urbanas que aconteceu no dia 22 de agosto de 2015 (sábado) no Edifício Cauduro?

Esta provocação foi feita agora, em 2019, para compor este artigo de modo que a formulação da pergunta já expõe algumas questões tratadas na fundamentação teórica e que são caras para os autores depois de tantas andanças, conversas e discussões como, por exemplo, a compreensão do indivíduo como ser social - integrante, dependente e transformador da sociedade. Logo, é importante destacar que o objetivo das caminhadas nunca foi projetar, obter possíveis ideias com novos cenários a serem construídos para os espaços visitados; mas sim escutar o cidadão e propiciar a criação e fortalecimento de laços, de vínculos sentimentais com os espaços da cidade e desta maneira aprender com e sobre os outros e o mundo.

Seguem os relatos de três participantes da 3ª Caminhada:

> Participei da ação Caminhadas Urbanas, há mais de três anos. Como me interesso sobre assuntos que envolvem o patrimônio cultural, vi neste projeto a oportunidade de conhecer aquele edifício que já havia sido hotel e onde alguns membros da minha família haviam se hospedado, em meados do século passado. Tal edifício, suntuoso e de esquina, que depois de já crescida descobri que era “um tal de Art Déco”, sempre esteve no meio do meu caminho. Como moro muito próximo, quando pequena frequentei a “Drogracentro”, a farmácia da grande balança de relógio que, por muitos anos, sobreviveu no térreo do Edifício Cauduro. Aliás, embora este nome remonte à uma família muito conhecida na cidade, a quase totalidade de quem veio e/ ou permaneceu em Santa Maria, ainda identificava o edifício como “o do Hotel Jantzen”. Último hotel da Avenida Rio Branco para os que chegavam de trem, primeiro para quem morava no centro, era tido como o maior e o melhor, até perder posto para o Hotel Itaimbé, bem maior e bem melhor, instalado não muito longe dali, nos anos setenta do século passado. Por que será que já me referi duas vezes ao século passado? Será porque os bons edifícios, aqueles que vivem em nossas reminiscências, são todos frutos deste período tão rico para a nossa Santa Maria? Eu arriscaria dizer que sim; já os bem mais velhos diriam, se estivessem vivos: com toda a certeza! Dos testemunhos desta história, alguns voltaram à quase-vida, nesta ação do Caminhadas Urbanas, onde uma encenação teatral materializou hóspedes fantasmas que participaram do circuito, assombrando os corredores estreitos, escadarias escuras e uma sucessão de quartos vazios. Nesta mesma tarde, me lembro, a Ação foi presenteada com

> uma chuva densa, tornando o edifício-hotel um lugar muito acolhedor, mesmo na presença dos fantasmas que depois dos assombros, amigavelmente celebraram o passeio junto aos curiosos, ao final da encenação no salão de café, último andar do antigo hotel. Só ficou faltando o passeio pelo único elevador com fechamento em grade, provavelmente o segundo ou terceiro mais antigo da cidade... Mas daí, mesmo sem fantasmas, eu não me atreveria. (Leonora Romano, 22/02/2019. Arquiteta e Urbanista, professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSM, reside em Santa Maria desde infância).

O caminhadas urbanas proporciona uma viagem no tempo, o seus percursos provocam a memória imaginar a vida urbana do século passado; as pessoas, seus comportamentos; e a arquitetura da época, a relação da sua imponência na paisagem de Santa Maria, no contraste urbano com o verde da natureza dos morros que abriga a cidade. Inspirador. (Felix Leãos Bravo, 22/02/2019. Arquiteto e Urbanista, em 2015 era acadêmico do Curso de Arquitetura e Urbanismo da ULBRA e hoje trabalha com o tema do Edifício Cauduro em sua dissertação de mestrado no Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio da FAU/UFRJ).

> Da rua se vê um bloco pesado e nas janelas, constantemente fechadas, a pouca luz que ousa entrar é por aquelas que o vidro quebrou. Soa mórbido em sua frieza acinzentada. Mas talvez essa perspectiva só possa ser vislumbrada por algum tempo de contemplação. Se passar andando em meio a pessoas apressadas que povoam o centro da cidade, pode-se tranquilamente ignorá-lo por anos atrás das placas do marketing varejista que se impõem a altura do observador. Entrar ali, pronto pra analisar absolutamente tudo, com a sede de avaliação estética de um estudante de arquitetura: é rasgar a rotina e virar pontos de vista do avesso. Através dessa visita foi possível se transportar para a história do edifício. Cada cômodo, vazio ou com um resquício de mobília, recitava em silêncio momentos que nunca vivemos. Um exemplar da arquitetura moderna da década de 40, que hospedou inúmeras vivências, foi minuciosamente observado pela sagaz curiosidade da geração Y que registrou em vários instagram's imagens que nenhum cliente do antigo Hotel Jantzen poderá compartilhar. Em experiências como esta podemos nos aprofundar no conceito de que arquitetura se trata de uma ciência exata em diversos fatores, processos e metodologias de execução, mas o produto final sempre é a sensação que desperta em uma pessoa. Ou várias. Por anos. (Gabriel Dutra, 27/02/2018. Acadêmico de Arquitetura e Urbanismo da UFSM, em 2015 cursava o 2º semestre)

Retomando algumas vivências, pode-se dizer que a ação no interior do Edifício Cauduro promoveu uma nova ocupação do seu espaço. Essa ocupação deu-se pelas pessoas em deslocamento, por projeções midiáticas em um dos pavimentos, por performances teatrais e rodas de conversa realizadas no lugar do antigo restaurante do, então, Hotel Jantzen. Em uma tarde, o edifício abandonado voltou a ser habitado, tornando o prédio, o patrimônio, a memória e o imaginário novamente ativo à comunidade.

A memória é um elemento indispensável para se compreender a construção de representações sociais e dar características à identidade de um lugar. Essa (a memória) materializa-se em espaços construídos que, ao somarem com vivências e experiências pessoais de cada indivíduo, alimentam o fortalecimento de identidade de lugar. Traçam-se, nesse sentido, semelhanças entre a narrativa de uma história que existe pelo registro de acontecimentos em si. A edificação é, assim, um acontecimento que tomou forma.

Vale lembrar que a paisagem urbana é mutável, existindo a partir de constantes modificações. Ainda assim, a identidade de um espaço urbano necessita de lugares como marcos de memória e gatilhos de reconhecimento de lugar.

Ao mesmo tempo em que a proposta inicial do Caminhadas Urbanas se faz pela vivência nas ruas e provocações quanto o espaço urbano, desperta-nos inúmeras reflexões o fato de que o momento mais marcante do percurso de uma das Caminhadas, se não de todas as ações do projeto, foi a ocupação de um espaço privado. Não estávamos mais do lado de fora - agora estávamos dentro. Um dos motivos, talvez, esteja nas questões relativas ao habitar e da necessidade vital do homem de buscar proteção. Nesse sentido a edificação abraça, protege, acolhe como materialização no espaço de camadas e camadas de história e sentidos humanos (RICOUER, 2002).

A ação no Edifício Cauduro propunha que os usuários do espaço urbano ocupassem a edificação, vivenciando-a e estimulando seu imaginário através de memórias e experiências passadas. Ao trazer o público para dentro de um edifício enigmático na paisagem da cidade - e encerrado há muitos anos - é estabelecida uma relação entre patrimônio e comunidade, sendo realizada uma troca entre estes, permitindo a projeção de imaginários passados e criando novas vivências e sensações a partir deste ato, que pode dizer-se, exploratório.

Rocha (2010) defende que a cidade nos pertence enquanto palco para a construção de nossas vidas, mesmo que de forma inconsciente, é o lugar onde estabelecemos relações entre indivíduos e ambiente construído. Nestes laços que constituímos ao longo da vida a criação tem força, sobretudo, na capacidade do indivíduo de criar a partir de uma relação de respeito e cuidado que estabelece consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

Como em muitos casos ocorre, a arquitetura patrimonial encerra-se sobre si mesma, e não é explorada por grande camada da população, por suas diversas funções posteriormente delegadas, como edifícios administrativos, legislativos, de comércios e serviços, que de certa forma tornam-se privados à uma parte da comunidade. Esta ação extensionista busca trazer para junto do patrimônio todos aqueles a quem este pertence, por quem este é conformado com seu imaginário projetado sobre, e no qual outros projetam suas vivências. O patrimônio edificado é, por fim, pertencente a todos aqueles que conformam a sociedade no qual está inserido, devendo ser por estes compartilhado.

Desta maneira, as ações do Caminhadas Urbanas se fortaleceram como o momento de construir e reconstruir laços através da apreensão do espaço construído urbano pelo percorrer. E para esta construção há necessidade do habitar, do estar presente no aqui e no agora. Assim, ao longo das edições do Caminhadas, notou-se que os trajetos mais curtos propostos foram os mais intensos e que para a construção de novas relações, novos sentidos, as paradas são sempre bem-vindas. Os trajetos muito longos ou com muitas informações podem dispersar o caminhante e assim conectá-lo com o automatismo do dia a dia.

Outro ponto a destacar são as aprendizagens que podem surgir da apreensão da arquitetura como obra inacabada. Rasmussen (2015) escreve que o arquiteto é uma espécie de produtor teatral, um homem que planeja cenários, mas que nem sempre suas intenções são coroadas, fato este que transforma seu trabalho difícil por muitas razões. Pode-se dizer que há sempre uma distância entre intenções do arquiteto e expectativas ou receptividade do público. Neste contexto, entrar no edifício Cauduro, assim como parar e olhar alguns lugares do abandono, pôde aproximar estudantes e professores de arquitetura da vida real, da vida vivida e da vida que se pode viver.

Assim, a arquitetura se estabelece, de fato, como obra inacabada no tempo porque o tempo opera, faz suas próprias mudanças e está sempre encrustado, gravado nos tijolos e pedras, nos amontoados de formas que compõem todo cenário urbano criado pelo homem.

Algumas palavras

O Projeto Caminhadas Urbanas nasceu da expectativa de oportunizar momentos e espaços de estar presente no ambiente urbano, refletindo o que este pode significar no que fomos, somos ou que poderemos ser. O ambiente construído urbano é, assim, o pano de fundo do cenário da cidade, como que para ser cidade, além do espaço, precisa-se de pessoas para vivenciá-lo.

Da busca de respostas sobre como viver na, e a cidade, dando força ao sentido de que simultaneamente integramos, dependemos e modificamos o espaço urbano na simplicidade de ali estarmos, temos mais questões levantadas do que receitas a seguir.

O movimento coordenado por professores Arquitetos e Urbanistas da UFSM foi capaz de integrar indivíduos de diversas áreas do conhecimento, somando olhares multidisciplinares e múltiplas vivências que contribuíram na desconstrução de conceitos pré-estabelecidos acerca da cidade e do que somos capazes de aprender a partir dela.

Da incerteza da adesão em cada uma das ações desenvolvidas no Projeto, nos surpreende o número expressivo de participantes em algumas edições, somando grupos de mais de 50 pessoas, constatando a receptividade da comunidade pela proposta do olhar para o nosso espaço com cuidado e atenção.

No processo de formação do indivíduo enquanto ser social, para além das questões de ordem objetivas, vimos no projeto a possibilidade de ampliar o que se ensina e o que se aprende, onde se ensina e onde se aprende. O “Caminhadas Urbanas”, em especial a 3º edição, com os “Lugares do Abandono”, provocou comunidade acadêmica e demais cidadãos a desenvolver, em conjunto, um olhar crítico sobre o espaço urbano através de um novo habitar - pelo percurso e pela permanência. Oportuniza-se, dessa forma, novas narrativas individuais e coletivas.

As discussões fomentadas entre os participantes da atividade transitavam entre qualidade,

valorização, potencialidades e possibilidades que a paisagem urbana e o patrimônio edificado podem oferecer, construindo um rico e diverso ambiente de aprendizagens.

O “Caminhadas Urbanas”, enquanto projeto de extensão da UFSM, viabiliza o contato entre o fazer acadêmico - o regrado, científico, metódico. e o fazer cidadão - da vivência, da experimentação, ampliando reflexões e aprofundando vínculos a partir da convivência com a diversidade, mutabilidade, e riqueza de narrativas do espaço urbano.

As reflexões que findam esse texto tomam a direção do futuro, das possibilidades e oportunidades para novas caminhadas urbanas a partir do que foi aprendido e apreendido, ampliando o Projeto, revendo percursos e ampliando questionamentos de ordem teórica e prática para efetivar ações que virão.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARERI, Francisco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução Frederico Bonaldo. 1ed. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

FOLLETO, Vani Terezinha ET al. *Apontamentos sobre a história da arquitetura de Santa Maria*. Câmara de Vereadores de Santa Maria-RS. Santa Maria, 2008. p. 141-142.

HERMANN, Nadja. *Autocriação e Horizonte Comum*. Ensaios sobre educação ético-estética. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

IBGE. *Brasil em Síntese | Rio Grande do Sul | Santa Maria | Panorama***.** Brasil, 2018. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/santa-maria/panorama>. Acesso em 01 de março de 2019.

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA. *Identificação de bens imóveis de Santa Maria/RS*. Escritório da Cidade. 2014.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 1 A intriga e a narrativa histórica***.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Arquitectura y Narratividad.* In: THORNBERG, Josep Muntañola (Dir). *Arquitectonics.Mind, Land & Society.* Barcelona: Edicions UPC, 2002.

ROCHA, Eduardo. *Arquiteturas do abandono* (ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte). Porto Alegre: UFRGS, 2010. 263 f. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCALCON, Deives A. P. *Deives Alex Piccinini Scalcon: depoimento* [2018]. Entrevista concedida à pesquisadora Marina de Alcântara.

Etnografia dos tipos da Rua Dom José de Barros

Marina Silva Melo, Centro Universitário Senac, Brasil
silvamelo.marina@gmail.com
(orient.) Silva, Ricardo Luis, Centro Universitário Senac, Brasil
ricardo.lsilva@sp.senac.br

Palavras-chave :
Etnografia; Personagens Urbanos; Cartografia humana; Cidade de São Paulo.

RESUMO

Pesquisa intitulada “Etnografia dos Tipos da Rua Dom José de Barros” que faz parte de um trabalho realizado pelo grupo Corpocidade, formado por cinco estudantes pesquisadores, onde o objetivo comum é investigar a cidade contemporânea, mais especificamente questões centrais como método, cartografia, percepção. O Corpocidade, por sua vez, faz parte de um grupo maior denominado Urbelab, um conglomerado de vários grupos menores de estudos, unidos para pesquisas, troca de informações, debates e reflexões sobre arquitetura, metacidade, transformações de território, fluxos, infraestruturas, entre diversos outros temas. Este artigo registra um processo etnográfico, onde “Tipos” ou “Personagens urbanos” são identificados e analisados para que sua relação com a cidade seja então decodificada.
A rua Dom José de Barros, região central da cidade de São Paulo, República, é o suporte onde o desenvolvimento das práticas do observar, assimilar e incorporar são desenvolvidas para o reconhecimento dos Tipos Urbanos.

Uma prova de método, portanto é apresentada nesta pesquisa. Originada a partir do documentário Daguerreótypes, 1976, dirigido por Agnès Varda, onde personagens cotidianos à rua Daguerre são apresentados em um estudo etnográfico.
Além de visitas ao local de estudo, também foram realizadas pesquisas teóricas sobre etnografia afim de fundamentar o trabalho desenvolvido na Rua Dom José de Barros. As captações de imagens dos tipos urbanos são usadas para uma elaboração cartográfica, possibilitando assim a visualização e o estabelecimento do papel que cada indivíduo que habita desempenha na rua, e ainda, como o próprio espaço pode ter relação com os indivíduos.
Dentre todos os personagens identificados e estudados ao longo do projeto foi escolhido apenas um para representação do que pode ser estendido a outros Tipos urbanos, não somente da rua Dom José de Barros, mas para qualquer território urbano.

Introdução

Projeto relacionado à etnografia urbana, onde Tipos ou Personagens urbanos são identificados e analisados para decodificação de suas relações com a cidade. Os estudos são voltados à rua Dom José de Barros, região central da cidade de São Paulo, onde o desenvolvimento das práticas do observar, assimilar e incorporar são abordados para o reconhecimento dos Tipos. Pode - se entender uma rua de diversas maneiras, uma delas é com a identificação de seus Tipos permanentes, aqueles que se apropriam e habitam o espaço, personagens inseridos no contexto urbano. O intuito principal da pesquisa é seguir essa vertente etnográfica com a rua Dom José de Barros.

O território escolhido para suporte do projeto de pesquisa faz ligação com várias ruas relevantes para o centro de São Paulo, como a rua Sete de Abril, a Barão de Itapetininga e a rua Vinte e Quatro de Maio, na região da República. Tornando-se assim um campo de investigação importante, principalmente quando a intenção é estabelecer um panorama dos tipos urbanos da região central da cidade. Vale ainda salientar a existência de avenidas famosas nas imediações, como as avenidas Ipiranga e a São João.

Toda a região vem sofrendo mudanças nos últimos meses, tendo como um dos fatores determinantes a inauguração do SESC 24 de Maio, situado na esquina das ruas Vinte e Quatro de Maio e a Dom José de Barroo. Assim o equipamento cultural acabou servindo como catalisador para as pesquisas em campo realizadas. Foi constatado ainda, por meio de levantamentos fotográficos e pesquisas externas, que a paisagem da rua em questão vem se alterando frequentemente desde a inauguração do edifício, em agosto de 2017. Inclusive, desde o último levantamento realizado no primeiro semestre de 2018, lojas foram fechadas e outras inauguradas. Essa transformação atrai novos personagens, ao mesmo tempo que evidencia os que permanecem na rua apesar desse novo dinâmica.

Sobre o método

Além da pesquisa etnográfica e empírica, foi realizada em paralelo um embasamento referencial e uma pesquisa conceitual, para melhor fundamentação do que é captado na rua D. José de Barros. Concebida a partir de leituras, estudos sobre trabalhos fotográficos, e o mais importante, o documentário de Agnès Varda, do qual originou toda a ideia do projeto.

O documentário *Daguerreotypes,* de Agnès Varda, lançado em 1975, trata dos personagens urbanos habitantes de uma rua francesa que deu o título à obra, a Rue Daguerre. A diretora, que também é uma moradora e personagem da rua, busca retratar o seu cotidiano, assim como o dos tipos que a habitam. Nisso, incluem-se os comerciantes locais, porteiros, moradores ou fregueses que frequentam assiduamente a rua. Foi esta obra que deu o ponto de partida para o desenvolvimento da proposta desta pesquisa, em razão de ser um trabalho muito próximo do que é apresentado. Com isso, para melhor compreender a perspectiva adotada pela diretora, foram realizados exercícios para desenvolver e sustentar as medidas a serem tomadas para retratar e interpretar os tipos urbanos da Rua Dom José de Barros.

Figura 1: modelo do primeiro exercício

As primeiras visitas ao local de estudo se deram logo em seguida do início da etapa introdutória de conceituação a partir de textos e do documentário. Com isso, as visitas foram seguidas em conjunto com a pesquisa bibliográfica, afim de continuar aprimorando o conhecimento sobre os temas etnográficos.

Uma das primeiras atividades consistiu em escolher imagens das que já haviam sido registradas em outras ocasiões e fazer um recorte de alguma pessoa que tenha chamado a atenção. Simples a princípio, entretanto, a escolha dos indivíduos foi essencial para o entendimento do que é ser um personagem no ambiente da rua. A tendência foi a busca por atividades interessantes a quem passava: uns olhavam ou apontavam para a câmera da pesquisadora, outros faziam apenas seu trabalho, vivendo sua rotina. O resultado valeu para entender a diferença entre os que passam e os que ficam, como estes interagem com o espaço e qual a relevância que cada um.

Figura 2: Modelo 2 do primeiro exercício.

Para o desenvolvimento das noções acerca do caminhar como construção da paisagem e sobre entendimento do conceito de *voyeurs*, as leituras de Walkscapes: o caminhar como prática estética de Francesco Careri (2013) e A Invenção do Cotidiano de Michel Certeau (2003) foram essenciais. A criação do repertório adequado, a apreensão do espaço e as práticas urbanas foram também assimiladas. Pois, como disse Certeau, 'o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos' (2003, p. 177).

A maior atenção, porém, foi dada ao livro A Cidade Polifônica de Massimo Canevacci (1997), onde um estudo mais aprofundado foi deselvolvido, incluindo fichamentos detalhados e textos desenvolvidos para citações específicas, destacando o motivo e a importância de cada parte para o repertório relacionado à pesquisa. Com estes escritos, a compreensão de observar tais dinâmicas urbanas se fez muito mais concreta e esclarecedora, afinal 'a cidade é o lugar do olhar' (CANEVACCI, 1997, p. 43). O olhar atento é fundamental para o entendimento da cidade, ou mais precisamente, para a rua Dom José de Barros.

Sobre os processos etnográficos

Com visitas ao local de estudo e leituras para o aprimoramento das experiências foram também desenvolvidos uma série de textos relacionados à pesquisa. Tornaram-se uma espécie de "diário de bordo", onde a maioria foi escrita em primeira pessoa, com o intuito de aproximar o observador do que é observado, trazer as descobertas e constatações para um âmbito mais pessoal a fim de melhoras a fruição de ideias. Com isso outros exercícios foram desenvolvidos com a finalidade de cada vez mais chegar à uma representação clara do que seria um tipo para a rua em questão.

Foram criadas categorias para as imagens recolhidas ao longo do processo, escolhidas conforme a necessidade, a partir da observação e compreensão de cada imagem. Os personagens foram divididos entre pessoas que sentam, pessoas que conversam, pessoas que chamam atenção, e assim por diante. Alguns Tipos aparecem em mais de uma categoria, e para determinar um personagem urbano é na verdade desejável que tal fenômeno aconteça, pois enfatiza a relevância e a assiduidade com que esta pessoa frequenta o lugar, assim revelando o que significa ser um personagem da rua.

Um mapa com a posição dos personagens, definidos a partir da separação de categorias ao longo da rua, foi elaborado para a melhor visualização de onde estão e como se inserem na paisagem. Os tipos escolhidos foram os que apareceram com maior frequência em mais de uma categoria, os motivos vão desde a curiosidade em entender o que faziam na hora das capturas, ou até mesmo o próprio acaso. O fato de aparecerem em diversas ocasiões comprovam não só a relação dos tipos com o ambiente, como também que são uma parte viva da própria rua.

Figura 3: Mapa de localização dos primeiros tipos estudados na rua Dom José de Barros.

A falta de imagens tiradas no trecho entre a rua 24 de Maio e a Av. São João é um reflexo do abandono que essa área sofre. Existem sim muitos passantes, porém dificilmente alguém é convidado a permanecer, os vendedores ambulantes não fazem deste trecho da rua o que fazem com o resto, sendo assim, nitidamente, mais cinza e sem vida. Apesar de receber as mesmas características como galerias, lojas e prédios altos ao redor, não é um lugar atrativo e ainda vale lembrar que a sensação de insegurança é grande assim que se cruza a 24 de Maio, decorrência disto são os comércios, em sua maioria, de portas fechadas e sem uso aparente. Algumas imagens foram sim feitas, porém nenhuma delas exprime o que a rua diz com relação aos personagens urbanos que a habitam.

Figura 4: Personagens primeiramente selecionados – Parte 1.

Embora apresentem as datas nas quais foram tiradas a relação da apresentação das imagens leva mais em consideração o local que onde foram realizadas, já que a localização no espaço diz muito de um Tipo urbano, ele faz o lugar assim como o lugar o faz se identificar. O mapa então é lido no sentido ocidental, da esquerda para a direita.

Os que permaneciam sentados, eram comerciantes e trabalhadores que passavam o dia no mesmo lugar, ou clientes sendo atendidos em algum estabelecimento que deixa suas mesas na rua, estes primeiros exprimem o real significado dos tipos urbanos, todos conhecem e reconhecem quem ou o que participa da rua, por isso vários foram flagrados olhando diretamente para câmera, nem sempre com expressões amigáveis no rosto, porém sempre atentos.

Figura 5: Personagens primeiramente selecionados – Parte 2.

Entre todos, o grupo mais notório de personagens são os que tem exatamente isso como profissão: as pessoas que chamam a atenção dos transeuntes. Um membro importante desta categoria, que mais tarde será peça principal desta pesquisa, é sem dúvida um rapaz que anuncia uma nova loja chamada “Açaí da Maria”, localizada quase na esquina com a Barão de Itapetininga e que, por diversos dias e horários, foi fotografado fazendo uma infinidade de gestos, que vão de dançar e cantar até entregar panfletos da maneira mais ruidosa possível.

A partir da seleção de dezesseis personagens dentre todos os registrados foram destacados seis tipos. Mais visitas foram realizadas tendo a premissa de observar e registras os seis personagens selecionados e então um novo estudo foi conduzido. Tal estudo consistiu em separá-los de seus meios e a partir disso evidenciar onde estes se localizavam, com o objetivo principal de estudar seus movimentos, comportamentos e suas colocações no espaço e as pessoas de sua convivência.

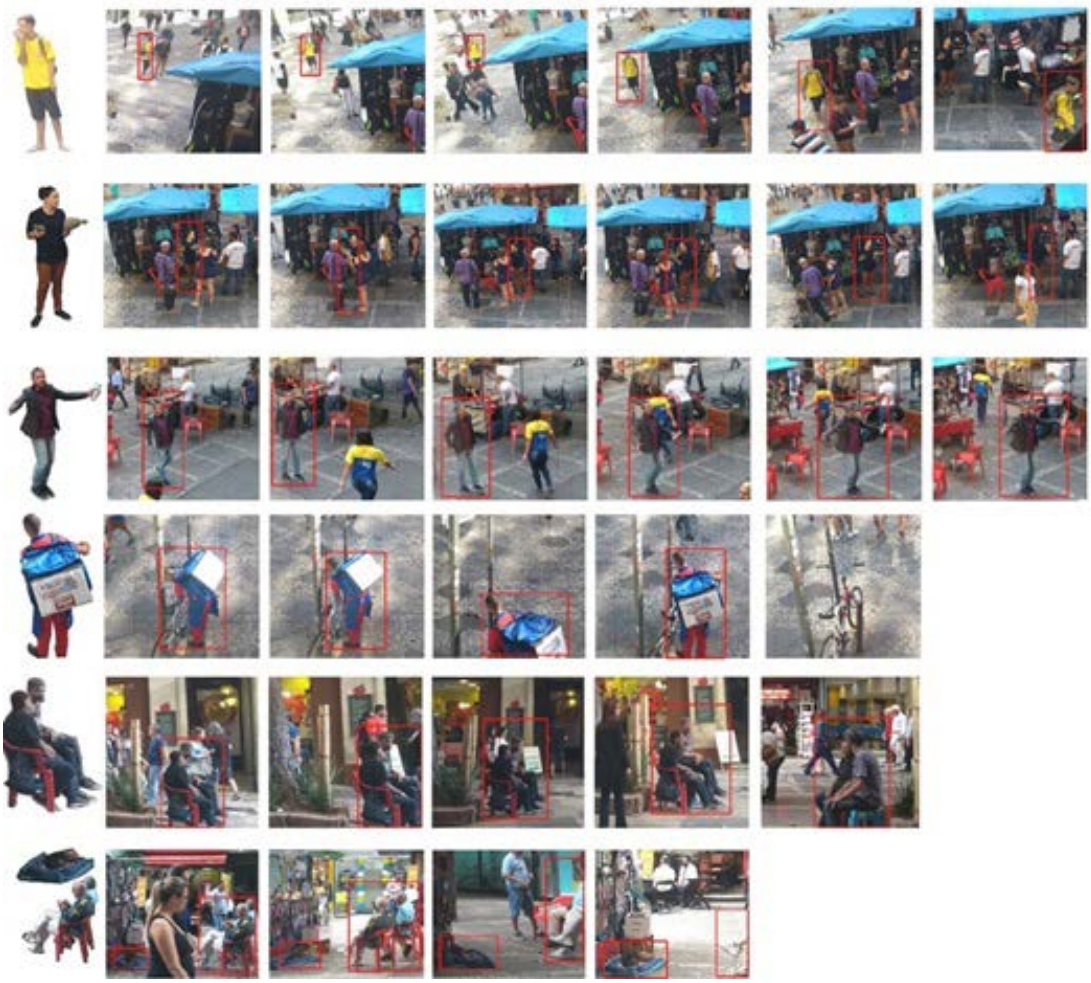


Figura 6: Estudo dos seis personagens selecionados.

A partir do afunilamento anteriormente citado, onde foram escolhidos seis tipos urbanos, novamente houve uma seleção, desta vez de apenas três personagens, para um estudo mais aprofundado.

O motivo da renúncia em estudar os outros tipos se deu por não terem sido encontrados nas visitas relacionadas ao exercício, o que não necessariamente quer dizer que não fazem parte da rotina da rua, talvez não estivem em um horário ou dia específico. É importante entender que nem sempre um personagem se faz presente todos os dias o dia inteiro.

Figura 7: Senhores selecionados a partir dos últimos seis tipos.

Os senhores presentes em destaque nos quadros da figura 7 foram vistos diversas vezes, mas os motivos para a escolha foram além da atenção que dirigem diretamente à câmera, e sim o fato de cantarem um dia ou outro um samba embaixo da árvore que costumam ficar nos dias ensolarados, ou também por sempre estarem no mesmo ponto e conhecerem bem a vizinhança.

O de maior estatura foi avistado mais vezes, um dia foi trabalhar em sua banca sozinho, e ainda flagrado em um dos poucos momentos que fica em pé durante seu trabalho. Outros comerciantes das bancas ao lado os conhecem bem, conversam sempre, por vezes arrastam suas cadeiras e sentam em conjunto para observar os possíveis fregueses.

Vale lembrar que observar o movimento é realmente levado a sério, diferente de outros comerciantes do restante da rua, estes são dificilmente flagrados ao celular, por exemplo, sempre muito atentos aos passantes, inclusive à pesquisadora, que notaram desde o primeiro momento.

Figura 8: Último personagem selecionado a partir dos seis tipos.

O personagem destacado na figura 8 é, sem dúvida, o personagem que mais apareceu em todas as visitas, ou talvez o que mais chamou a atenção, afinal é este o seu trabalho. Desde a inauguração da franquia conhecida como Maria Açaí, este senhor vem trabalhando chamando o público a virem experimentar o cardápio do estabelecimento. Além de chamar os clientes

dançando, cantando ou no grito simplesmente, ele tem um grande carisma, sua marca registrada, e muitos do que passam por ele param para o cumprimentar e trocar algumas palavras antes de seguir caminho.

O papel realizado por ele não se restringe apenas a chamar a clientela, também convida os clientes a entrarem na lanchonete, explica o sistema da casa, apresenta as atendentes e deixa o cliente com um sentimento de aconchego que se encontra ao visitar a casa de um amigo.

Em uma das visitas realizadas pela pesquisadora, um experimento foi feito: ser, por um dia, um dos clientes de Roberto, que revelou o próprio nome muito antes de ser questionado. Roberto trata todos em primeira pessoa, faz questão de perguntar o nome do cliente antes de continuar com suas explicações. Avisa qual o melhor pedido para a estação, mostra todas as novidades, e puxa uma cadeira para o cliente com uma naturalidade só percebida com a prática.

Enquanto estava aguardando o pedido, outras aproximações foram tentadas, mas Roberto não parou um minuto, já estaria atendendo dois, três, quantos clientes. Sua lábia tem a capacidade de atrair. O interesse dele, certamente, não é dialogar por muito tempo, e sim conseguir vender. Mesmo que uma conversa sendo estendida, usa como oportunidade de divulgar o lugar e pedir para que o próprio cliente chame os amigos.

Alguns dias mais tarde, voltando ao ponto onde Roberto trabalha foram notadas algumas diferenças simples, mas significativas. Suas roupas, que antes eram sociais, na medida do possível para a ocasião, eram agora totalmente casuais e carregava consigo uma placa com celulares quebrados, telas talvez, e estava agora gritando em favor da loja ao lado do açaí, um estabelecimento de conserto de celulares.

Figura 9: Roberto com roupas e acessórios de trabalhos diferentes.

Talvez suas roupas fossem exigências da franquia da Maria do açaí, um uniforme talvez. O fato é que mudanças aconteceram, mas o lugar de sua performance continua o mesmo. Talvez no futuro ele comece a chamar clientes por toda a rua, ou pelo menos mais estabelecimentos. As pessoas, pelo menos, já o reconhecem e tem grande respeito pelas indicações que dá ao público.

Sobre a escolha de Roberto

Foi escolhido um único personagem para dar continuidade à pesquisa, não que o intuito fosse restringir a imagem da Rua Dom José de Barros a um representante, mas sim desvendar a essência de um personagem, a ponto de este ser uma amostra do método possível de ser aplicado a outros personagens Urbanos. Outro motivo para a escolha foi a disponibilidade de tempo, concentrar esforços em um Tipo traria vantagens em relação a isso.

O personagem proposto foi o Roberto, já que foi o personagem que mais teve presença e constância em todo o trabalho, recorrente na maioria das visitas. Foi possível também algumas aproximações diretas, conversas rápidas, que trouxeram mais à tona a essência do personagem, que basicamente é ser um vendedor. Sendo assim, mais três visitas foram realizadas, agora concentrando o foco totalmente à figura de Roberto, com a intensão de observar, aprender e registrar seus momentos na Rua Dom José de Barros.

A primeira visita foi realizada no dia 22 de novembro, entre as 11 horas da manhã e o meio dia. Roberto não fora encontrado nesse meio tempo, imagens do seu local de costume foram tiradas, e inclusive a placa de trabalho da loja de celulares estava encostada na frente do estabelecimento, dando a entender que logo seu dono estaria de volta. Talvez então esse fosse seu horário de almoço, explicando assim sua ausência, já que este foi um horário novo tentado para visitas.

Figura 10: A presença por um objeto.

A experiência foi enriquecedora, afinal, um objeto serviu de testemunha e firmou a presença de um personagem, provando que mesmo quando ausente ainda é possível reconhecer sua personalidade no lugar. Assim como fez Roberto, provavelmente sem pretensões maiores, porém, firmando seu lugar no ambiente da loja e da rua.

No dia 26 de novembro foi realizada a segunda visita, por volta das 14 horas da tarde. Neste dia Roberto estava atuando na costumeira casa de Açaí da Maria. Dessa vez, estava com papeis nas mãos e distribuía a todos os passantes por perto. Inclusive, a pesquisadora passou propositalmente por ele para receber um dos folhetos, que se tratavam de uma propaganda do açaí e do serviço de entregas que estavam inaugurando.

Foi tentado um diálogo mais substancial, porém Roberto preferiu aproveitar a ocasião e expandir seu negócio, que é uma franquia ainda nova na cidade de São Paulo, repassou uns 15 folhetos e pediu ajuda na divulgação. Depois disso não houve maior contato, pois chegaram clientes em potencial que precisavam ser atendidos.

Figura 11: Interação entre Roberto e passante.

Na terceira e última visita, que ocorreu no dia 07 de dezembro às 13 horas da tarde, de novo foi feita a experiência de ser cliente do estabelecimento de Açaí. E novas descobertas foram feitas. Roberto trabalha sim dentro da loja, como visto na figura 11, enquanto ele trocava de posto com uma jovem atendente se encaminhou para frente do balcão de pedidos e chamava as senhas para entregar aos clientes.

Além disso, também passava pelos assentos verificando se estava tudo em ordem, perguntava sobre a qualidade do produto e se todos estavam satisfeitos. Tudo isso de uma maneira muito simples e natural, transformando o lugar em um ambiente muito mais caseiro. Após ajudar os pedidos, Roberto retornou ao seu lugar habitual e passou a chamar mais clientes para experimentar as delícias da loja.

Figura 12: Trabalho internos e externos de Roberto.

O fim: possibilidades de uma catalogação

Muitos foram os materiais recolhidos e analisados para se chegar às conclusões acerca da pesquisa etnográfica com a Rua Dom José de Barros, um conhecimento profundo do local e de suas pessoas foi consolidado, a ponto de se saber horários, jeitos e manias de vários personagens encontrados.

Exemplo disso são os senhores que levam o cachorro para o dia a dia do trabalho na rua. Depois de alguns meses de visita foi notado que na verdade eram dois cachorros, da mesma raça, que acompanhavam seus donos, e que possivelmente revezavam. Este tipo de conhecimento só é adquirido com diversas visitas, meses de observação, de aprofundamento com o lugar e, acima de tudo, com as pessoas – nesse caso, animais – que habitam o espaço.

Contudo, apenas um personagem foi escolhido para as conclusões da pesquisa, sendo a prova metodológica que o mesmo processo pode ser aplicado a outros indivíduos, não restritos à rua Dom José de Barros, mas a qualquer território urbano. Roberto então foi escolhido depois de várias etapas de desenvolvimento do trabalho.

O final do processo de pesquisa é registrado em forma de um catálogo de tipos urbanos, ou melhor dizendo, de um tipo urbano, que é capaz de representar o método que poderia ser ado-

tado para todos os demais personagens. O catálogo, ou álbum de imagens, é um resumo, não somente em palavras, mas, acima de tudo, ilustrado por meio da figura humana que é capaz de representar um ambiente específico na cidade de São Paulo.

Referências

CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como forma estética*. São Paulo: GG, 2013.

CERTAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

Daguerreotypes. Direção e roteiro de Agnès Varda. Produção de Ciné Tamaris. Local de produção: Paris, 1975. 1 filme (80min), sonoro, colorido, 35 mm.

Produzindo lugaridades: as relações entre os missionários protestantes e os guineenses

Nelson Cortes Pacheco Junior, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
ncpj35@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Lugar; religião; missionário; espaço vivido.

RESUMO

Toda a sociedade é um empreendimento humano, onde ocorre a realização de diversas práticas sociais, umas delas é a ação religiosa. Difundida desde os primórdios, ela possui um traço marcante que é gerar identidade a um dado grupo. Nessa pesquisa abordamos como a presença dos missionários protestantes, notoriamente no período pós - 1997 vem contribuindo para a melhoria de uma parcela da sociedade residente em Guiné-Bissau, mais exatamente residente no bairro Bissalanca e na Tabanca (Aldeia) de Sabor Balanta, identificando a importância da lugaridade. Utilizamos no desenvolvimento da pesquisa a análise de documentos, a metodologia de pesquisa qualitativa, visando apresentar a importância do sujeito na construção e apropriação do lugar, bem como a observação participante, buscando o convívio com os observados, visando uma melhor compreensão em relação aos fenômenos pesquisados. Preliminarmente a pesquisa nos indica a relevância dos missionários no processo de paz e reconstrução do país, pós-guerra civil (1998-1999), principalmente relacionado a questão social, através da construção de pequenas escolas, o incentivo as práticas esportivas e criação de cursos profissionalizantes. Destaca-se também, a oferta de atendimento básico de saúde para a população, sendo ela protestante ou de outra religião. Ressaltamos que a presente pesquisa, encontra-se em curso, buscando refletir como o exercício de como uma dada religião pode contribuir não apenas na propagação de uma determinada doutrina ou fé, mas, além disso, como pode influenciar um dado segmento da sociedade em relação ao seu espaço vivido, gerando lugaridades.

1 Introdução: os objetivos deste documento

Podemos considerar a sociedade um empreendimento humano, múltiplo e complexo, possuindo os mais diferentes aspectos na sua constituição. Um desses é a religião que está inserido no cotidiano, influenciando os diferentes modos de vida das pessoas, impactando de forma intensa a sociedade.

A disseminação da religião pelo mundo tem na prática missionária o seu ponto primordial para atingir de forma mais direta determinadas áreas. Como grandes exemplos, temos os missionários católicos romanos, principalmente a partir do período das grandes navegações e dos missionários protestantes que ganham impulsos no início do século XX, ressaltando que ambas com o objetivo de "evangelizar" os povos não cristãos.

Logo o continente americano, tornou-se, o principal alvo dos missionários, notadamente pelos protestantes, com intenso fluxo para Brasil. Tal fato acarretou o crescimento de adeptos protestantes no país. Seguindo a tradição missionária protestante, o Brasil, com o passar dos anos passou de "importador" de missionários para "exportador", a partir dos anos de 1990. Essa "exportação" direciona-se de forma mais nítida para os países da chamada "*Janela 10/40",* que compreende a área que se estende do Oeste da África até a Ásia, sendo atualmente uma das regiões do mundo menos evangelizada.

Em alguns países a presença missionária tornou-se importante, contribuindo para um série de melhorias, notadamente, em relação às questões sociais, a ponto de possuir interlocução com os governos locais.

Nesse sentido esse artigo aborda a nossa pesquisa, que se encontra em desenvolvimento no âmbito do Programa de Pós Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense em Campos dos Goytacazes - RJ (UFF), no Grupo de Pesquisa Geo.Con, com a colaboração do grupo de pesquisa DT-CRELIG, do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em relação à presença dos missionários protestantes em Guiné-Bissau, a partir de 1997, um ano antes da guerra civil que assolou o país, fato este que curiosamente estreitou os laços de convivência entre os missionários e a população local. Assim, buscamos compreender tais relações, inclusive dos protestantes, com católicos, mulçumanos e adeptos das religiões locais, onde os mesmos realizam trabalhos em cooperação mútua.

Um dos fatos que buscamos refletir é sobre as motivações que influenciam a permanência do missionário em Guiné-Bissau, para além da ação de evangelização e como essas vivências contribuem para a sua lugaridade.

2 Do método e metodologia

Pensar o missionário como esse ser atuante e as suas relações com os outros e como essas relações constituem o lugar é o pilar principal da nossa pesquisa. Porém são necessárias a utilização de métodos/metodologias que venham contribuir com o resultado satisfatório da pesquisa.

Inicialmente, refletimos, como podemos analisar as relações existentes que nos propomos a abordar? Adotando uma 'uma visão de sobrevôo', que segundo SOUZA (2007), seria o exercício de enxergar e analisar uma dada sociedade "do alto" de "longe"? Tal forma de observação, poderia causar sérios empecilhos para a pesquisa, pois diversas particularidades poderiam passar despercebidas, fato este que com certeza dificultaria a questão de entender a lugaridade dos sujeitos a serem pesquisados, apesar da importância da "visão de sobrevoo", dependendo do objetivo a ser pesquisado. Então buscamos um "mergulho no cotidiano", mais próximo dos sujeitos a serem pesquisados com observação *in loco*.

Seguindo essa lógica adotamos a observação participante que contribui e encoraja os pesquisadores a mergulhar nas atividades do dia-a-dia dos sujeitos pesquisados. Outros fatores que se associam ao observador participante é que devido às mudanças constantes na vida das pessoas seria de grande valia observar, registrar e participar das experiências que envolvem o pesquisador e o sujeito. Pois segundo MAY (2004):

> (...) as pessoas agem e dão sentido ao seu mundo se apropriando de significados a partir do seu ambiente. Assim, os pesquisadores devem torna-se parte daquele ambiente, pois somente então podem entender as ações daqueles que ocupam e produzem as culturas, definidas como os aspectos simbólicos e aprendidos do comportamento humano, os quais incluem os costumes e a linguagem. (MAY, 2004, p. 176).

Nesse sentido, realizamos um trabalho de campo em Guiné-Bissau, onde o intuito foi de vivenciar e realizar uma reflexão sobre as relações entre os missionários e a população local. Além do fato de vivenciar o dia-a-dia do sujeito a ser pesquisado, adotamos essa opção metodológica, pois pensamos ser esta a mais adequada para o estudo.

O trabalho de campo foi realizado em diversas áreas distintas que possuem os principais núcleos missionários protestantes no país, particularmente pertencentes a organização missionária brasileira Kairós, composta por diferentes denominações protestantes, assim neste artigo, nosso foco concentra-se em duas áreas; no bairro de Bissalanca e na Tabanca de Sabor Balanta. Nessas áreas diversos problemas sociais são encontrados, tais questões, contribuíram para a implantação das ações sociais que facilitaram a aproximação entre os missionários e a população local.

No âmbito do trabalho de campo foram realizadas entrevistas com o objetivo de suprir a falta de documentação e informações sobre as relações vivenciadas.

3 Dos resultados preliminares

No presente, a pesquisa esta se desenvolvendo em diversas etapas. Inicialmente, realizamos diversas entrevistas buscando relatos de missionários que estiveram em Guiné-Bissau, tanto os que retornaram para o Brasil de forma definitiva como os que vieram visitar amigos e familiares. Um traço marcante, nas entrevistas, é o discurso inicial da dificuldade deles se estabelecerem no campo missionário, principalmente pelo fato da diferença cultural e a saudade dos familiares. Porém, nota-se, que no decorrer da fala, a partir do momento que estes conseguem se adaptarem ao novo país, eles passam a sentir vontade de não mais retornar ao seu país de origem.

Uma alegação que é quase um senso comum entre os entrevistados é que a vontade de permanecer no campo missionário esta atrelado aos mesmos estarem cumprindo um missão em favor da obra de Deus e os seus relacionamentos com a população local, que passa a ser tratada como se fosse uma grande família, fato este que contribui para que os missionários se apeguem ao país e as áreas que lá residem. Destaca-se que essas relações não apenas ocorrem entre os adeptos da mesma religião.

Em um segundo momento, participamos durante uma semana do treinamento na Missão Kairós, localizada em Emburá, no estado de São Paulo, visando entender o treinamento que os missionários atualmente recebem antes de dirigirem-se para um determinado país, onde os mesmo recebem aulas de primeiros socorros, cultura e apreendem tanto a língua inglesa como a falada no local onde o mesmo atuará.

Atualmente, mantemos contato diário com o missionário Jaimantino Silva, que atua em Guiné-Bissau a mais de 20 anos, sendo ele responsável por uma congregação da Igreja Evangélica Missionária localizada na tabanca de Sabor Balanta. O mesmo, pelas mídias sociais, vem relatando o dia-a-dia da comunidade, através de relatos orais, escritos e fotos do cotidiano. Também, visando compreender a situação de Guiné-Bissau em relação aos outros países que recebem missionários, notadamente no continente africano, mantemos contado com pastor João Araújo, um dos responsáveis pela Missão Kairós, que atualmente responde pela logística de aproximadamente 200 missionários distribuídos pelo mundo, sendo 60 destes no continente africano, com destaque em Guiné-Bissau e Senegal.

Nesse contexto, buscando um aprofundamento nos debates pertinentes ao desenvolvimento da pesquisa, onde realizamos uma série de observações participante em Guiné-Bissau, visando refletir as relações e a vivência dos missionários e a população local *in loco.*

4 Contextualizando a pesquisa.

Inicialmente, pensamos no destaque do papel que a religião exerce sobre os seres humanos, tanto para quem segue como para quem o refuta. Desde o princípio da humanidade a religiosidade afeta o modo de vida dos homens, das iniciais adorações aos fenômenos da natureza,

aos deuses que cada família possuía, às religiões politeístas e monoteístas, destas com grande destaque para o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo.

Um fato de considerável relevância e que de certa forma, aconteceu em todas as formas religiosas que citamos é a presença da ação humana na disseminação e na manutenção da prática religiosa no seu âmbito social. Tal fato é abordado por BERGER (2011), onde toda a sociedade é um empreendimento humano, onde ocorre a realização de diversas práticas sociais, uma delas e a ação religiosa, que possui um traço marcante de contribuir na construção da identidade de um dado grupo.

Os processos missionários ao longo da história tiveram um papel essencial na disseminação de um dado segmento religioso, destacadamente a Igreja Católica e anos mais tarde as Igrejas Protestantes. No Brasil, as Igrejas Protestantes começaram a ser construídas em 1630, sendo de 1557 o ano da chegada dos primeiros missionários no país. Com isso, de 1557 até o final da década de 1980, o Brasil foi uma área receptora de missionários. Durante os séculos XIX e XX, grandes contingentes de missionários norte-americanos e europeus, aportaram no país realizando diversas missões de evangelização, fato este determinante para o surgimento de várias denominações de cunho protestante.

Das diversas denominações protestantes que surgiram, destacam-se as Igrejas Pentecostais e anos mais tarde as Neopentecostais, que ganharam milhões de adeptos com o passar dos anos. No final da década de 1980, inicia-se a mudança do papel do Brasil que era considerada uma área receptora de missionários para uma área "exportadora" dos mesmos. Três denominações contribuíram de forma intensa para tal mudança as Assembleias de Deus, também oriunda de processo missionário, a Igreja Deus é Amor e a Universal do Reino de Deus.

Um conjunto de fatores favoreceram essa intensificação missionária do Brasil para outros países, tais como: o papel dessas igrejas no exterior para os adeptos brasileiros que residem nessas regiões servindo como apoio e para evangelizar a população local, principalmente em áreas que não possuem tradição cristã e de seus ensinamentos, como os países localizados na África e na Ásia. Entre os vários fatores que contribuíram para a expansão da prática missionária, como bem aborda BAUMAN (2009) é o desenvolvimento dos meios de transportes e das comunicações, que facilitaram o deslocamento e os ensinamentos doutrinários básicos, através do rádio, televisão e principalmente a internet, alcançando um número maior e pessoas, seja de forma presencial como virtual.

Porém os diversos relatos, oriundos dos missionários em campo, reforçam a importância da presença física na atuação missionária, pois através das experiências são possíveis aproximações mais efetivas com as pessoas a serem evangelizadas. Essa presença é vital em regiões onde as tecnologias ainda não se disseminaram, principalmente pelo fato das populações possuírem baixo poder aquisitivo, bem como a disponibilidade de tais serviços sofrerem de má distribuição, tornando-os insuficiente para contemplar uma dada área, bem como acontece em Guiné-Bissau.

Essas relações afetivas dos missionários com a população local, também se traduzem na sua relação com o lugar, principalmente quando as missões se fixam por um longo período. Tal fato, na análise da geografia cultural como indica Corrêa (2003; 2010), aponta que um dado espaço ao receber determinadas ações por parte dos homens, pode passar a se constituir em um lugar. Esse espaço transforma-se em lugar à medida que, este, adquire definição e significado, ao atribuímos valor ao mesmo (TUAN, 1977). Essa construção vai ocorrer através da experiência do homem no espaço, ou seja, a partir das vivências individuais e coletivas, a partir do contato com o seu entorno. (HOLZER, 1999, 2003).

Assim, como apresenta HOLZER (2012), o lugar apenas existe para o ser-no-mundo, a partir da sua concretude existencialista, ou seja, através da sua relação com esse dado espaço. Compreendendo a essência do ser-no-mundo, como pertencimento integral entre o ser e as coisas para as quais ele intencionalmente se volta, chegando assim ao espaço vivido. Com isso, a pessoa se liga ao lugar, quando este adquire um significado mais profundo ou mais nítido, aglutinando qualidades e experiências, porque, longe de ser estático, um dado lugar possui dinamismo, pois corresponde à própria essência do ser, que é igualmente viva. (HEIDEGGER, 2018; OLIVEIRA, 2012; MARANDOLA JR, 2012).

É no lugar que encontramos o espaço sagrado, que se constitui em um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre a sua existência. Este dado espaço será representado por símbolos, mitos e ritos sendo por meio destes que o sagrado exerce a sua função de mediação entre o homem e a divindade, como nos indica ROSENDAHL (2002).

No campo missionário e notório o exercício de diversas estratégias por parte das missões para atrair novos membros, como indica MARIZ (2009), uma delas é exercida pela Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), especialmente vinculada ao discurso da teologia da prosperidade, voltada à motivação e legitimidade religiosa para adaptação ao mundo globalizado e fluido. Observamos outra estratégia na prática missionária que ocorre através da evangelização pelas obras sociais e assistência às populações locais, como a analisada em nossa pesquisa em Guiné-Bissau, realizada por denominações tais como, Assembleia de Deus, Batista e Nova Vida, algumas destas associada a Missão Kairós, responsável por treinar os missionários para atuarem no campo transcultural. Ressaltamos tais ações como as realizadas no âmbito do lugar no contato direto pessoa-pessoa. Não podemos desconsiderar que com o desenvolvimento constante dos meios de comunicações, temos também, a ocorrência do deslocamento virtual, através de programas na televisão e no radio, onde as doutrinas de um dado segmento religioso são difundidas em uma dada área.

Em seu artigo Cecília Mariz (2009), nos indica que a viagem missionária é central no exercício do cristianismo, podendo ser interpretado de formas diversas mediante a um dado contexto histórico. Nos últimos anos temos a ocorrência de uma globalização do protestantismo pentecostal, claramente expressa pelas missões evangelísticas e pelo uso dos deslocamentos virtuais.

Tal expansão ocorre de forma diferente ao ocorrido no início do século XX, onde as missões evangélicas de cunho protestante partiam dos países europeus e dos Estados Unidos, com destino a diversas partes do mundo, uma delas notoriamente a América do Sul, com grande impacto no Brasil, contribuindo para a intensa disseminação do protestantismo no país. Como nos apresenta FRESTON (1999) nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, a globalização do protestantismo passa a ser realizada pelos países que antes recebiam as missões, antes receptores passam a ser "exportadores" de missionários, o Brasil tem um grande destaque nesse contexto, com o crescimento considerável de igrejas e agencias missionárias nos últimos anos. Sendo que a história do cristianismo se caracteriza pela expansão em série, ao contrário da expansão progressiva do islamismo, que se disseminou a partir de um centro geográfico imutável, já o cristianismo foi sujeito a mudanças periódicas no seu centro. Avanços para além da periferia acompanharam o declínio do antigo centro.

ROSENDAHL (2010, 2012), explica que podemos analisar a dinâmica da religião no espaço geográfico, a partir de três dimensões; a política, a econômica e a do lugar. Assim, dependendo da área de atuação do missionário a mesma pode influenciar o contexto de um dado país, porém é na dimensão do lugar que o evangelismo é realizado de forma mais intensa, visando, contribuir com o estabelecimento definitivo da missão em um dado território.

Para concluirmos, a processo missionário em Guiné-Bissau, segue a preocupação, por parte das igrejas protestantes missionárias, com a chamada "Janela 10/40" (Fig.1). Esse território compreende desde a África ocidental a Ásia, entre os graus 10 a 40 ao sul da Linha do Equador, essa região é considerada a menos alcançada pelo evangelho cristão.

Fig. 1 - Área da Janela 10/40.

Fonte: Secretária da Missão Kairós - SP, 2017.

5. Breves considerações finais.

Esse artigo possui o propósito de apresentar os caminhos que permeiam a nossa pesquisa, que se encontra em fase de desenvolvimento, onde buscamos pensar o missionário protestante como um ser e como as suas relações com o outro, contribuem para a constituição do lugar. Tais relações produzem identidade, simbolismo e relações de afetividade que constituem lugaridades no espaço vivido.

Acreditamos que um dos movimentos da Geografia deve ser refletir como os sujeitos produzem os lugares e como isso pode impactar o cotidiano das pessoas nele inseridas. Caminhando em direção a tal propósito, acreditamos que a pesquisa qualitativa, acompanhada da prática da realização de entrevistas e da observação participante são formas que melhor atendem os nossos objetivos de pesquisa, principalmente, por que acreditamos que quanto mais vivenciarmos o dia-a-dia com os nossos sujeitos de pesquisa, mais eficaz será a nossa contribuição para uma melhor análise do contexto investigado.

Ainda a um considerável caminho a percorrer, porém, nada e mais prazeroso que acompanharmos a capacidade dos sujeitos de através das suas ações constituem lugares e viver com eles relações de afinidade e intimidade. Essa é a beleza da Ciência Geográfica.

6 Referências bibliográficas

BAUMAN, Zigmunt. **Globalização: As consequências humanas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMANN, Martin. **Migration and Religion.** In: CLARKE, Peter B; BEYER, Peter (orgs). The Word's Religions. Continuities and Transformations. Londres / New York: Routledge, 2009.

BERGER, Peter L. **O Dossel Sagrado. Elementos para uma teoria sociológica da religião**. 7° Ed. São Paulo: Paulus, 2011.

BERGER, Peter L. **Os múltiplos altares da modernidade. Rumo a um paradigma da religião numa época pluralista**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

BERNARDES, Antonio Henrique. **O *Dasein* que somos no pesquisar em geografia.** In: Revista Geograficidade. vol 6, n.2, p. 30-49, 2016.

CORRÊA, Roberto Lobato. **A Geografia Cultural e o Urbano**. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSEDAHL, Zeny. Introdução à Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

FOMENTI, Ambra. **Rumo a uma fé global: história do movimento evangélica na Guiné-Bissau.** In: Etnográfica. vol 21 (2), p. 293-318, 2017.

FRESTON, Paul. **A Igreja Universal do Reino de Deus na Europa.** In: Lusotopie, pp. 383 – 404. 1999;

GIL FILHO, Sylvio Fausto. **Por uma geografia do sagrado**. In: RAEGA. vol.5, p. 67-78, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Fenomenologia da vida religiosa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018

HOLZER, Werther. **O lugar na Geografia Humanista**. In: Revista Território. Rio de Janeiro, ano IV, n°7, p.67-68, jul./dez. 1999

HOLZER, Werther. **O conceito e lugar na Geografia Cultural-Humanista: Uma contribuição para a Geografia Contemporânea.** In: GEOgraphia. Rio de Janeiro, Ano V, n°10, 2003.

HOLZER, Werther. **Mundo e Lugar: Ensaios e Geografia Fenomenológica**. In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. Qual o Espaço do Lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos. O declínio do indivualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARANDOLA JR, Eduardo. **Lugar enquanto circunstancialidade.** In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. Qual o Espaço do Lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARIZ, Cecília Loreto. **Missão Religiosa e Migração: "Novas comunidades" e Igrejas pentecostais brasileiras no exterior**. In: Analise Social, Vol., XLIV. pp. 161 – 187. 2009.

MAY, Tim. **Pesquisa social: questões, métodos e processos**. Porto Alegre: ArtMed, 2004.

OLIVEIRA, Lívia de. **O sentido do Lugar.** In: In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. Qual o Espaço do Lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RELPH, Edward. **Place and placelessness**. Londres: Pion Limited, 1976

RELPH, Edward. **Reflexões sobre a Emergência, Aspectos e Essência do lugar.** In: In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. Qual o Espaço do Lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENDAHL, Zeny Espaço e Religião: Uma abordagem geográfica. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.

ROSENDAHL, Zeny. Espaço, Cultura e Religião. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Introdução à Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

ROSENDAHL, Zeny. O sagrado e a sua dimensão espacial. . In: CASTRO, Iná E; GOMES, Paulo C da C; CORRÊA, Roberto L. Olhares Geográficos. Modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2012.

SARAMAGO, Ligia. Como ponta de lança: O pensamento do lugar em Heidegger. In: In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. Qual o Espaço do Lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SOUZA, Marcelo Lopes. Da “diferenciação de áreas” à “diferenciação socioespacial: A “visão (apenas) de sobrevôo” como uma tradição epistemológica e metodológica limitante. Cidades, vol.4, n.6, p. 101-104, 2007 .

TUAN, Yi-Fu. Sacred Space: Explorations of an Idea. In: BUTZER, Karl W. Dimensions of Human Geography: Essays on Some Familiar and Neglected Themes. Chicago: The University of Chicago, 1977.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e Lugar. A perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1979.

TUAN, YI-Fu. Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo, 1980

TURRA NETO, Necio. Pesquisa qualitativa em Geografia. In: Encontro Nacional de Geógrafos, XVII, Belo Horizonte. Anais do XVII Encontro Nacional de Geógrafos. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 1-10.

TURRA NETO, Nécio. Vivendo entre jovens: a observação participante como metodologia de pesquisa de campo. In: Terra@Plural. v.6, n.2, p. 241-245, 2012.

A arquitetura e urbanismo enquanto ferramenta de atuação social no território ocupado

Aline Dos Santos Souza, Bloco ADH, Brasil
alinesouza.au@gmail.com
Barbara Caetano Damasceno, Bloco ADH, Brasil
badamasceno@hotmail.com
Carolina Guida Cardoso Carmo, Bloco ADH, Brasil
carolinagcdocarmo@gmail.com
Yasmin Arielly Cavalcante, Bloco ADH, Brasil
yasmin.acavalcante@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Militância; arquitetura social; formação popular; organização comunitária.

RESUMO

Entendemos o campo da arquitetura e urbanismo como uma área de múltiplas atuações, vinculada à diversos agentes de interferência no espaço, seja no campo profissional de atendimento ao cliente no setor privado, seja junto às interferências e tomadas de decisões na esfera pública de gestão. Percebemos, baseada na estruturação do ensino da arquitetura e urbanismo e na forma que vem sendo continuamente difundida, possibilidades para reinvenção de uma profissão a muito entendida, no imaginário popular, como um campo competitivo e limitado apenas aos grandes nomes enaltecidos à partir da produção autoral, sendo que a realidade urbana brasileira – baseada na segregação socioespacial e configuração de problemas relacionados à forma de urbanização díspar onde grande parcela da população encontra dificuldade no acesso às infraestruturas urbanas e direitos básicos para

manutenção da vivência urbana - é consideravelmente distinta dessa imagem construída e vendida aos estudantes e futuros profissionais. A compreensão de que a reinvenção da construção dos espaços urbanos se apresenta enquanto uma alternativa concreta para uma melhoria no espaço habitado por grandes contingentes de pessoas em territórios irregulares perante à lógica e prática de produção legal do espaço, pode ser considerada como uma possibilidade de atuação do arquitetos urbanista, não só enquanto portador de um conhecimento técnico passível de compartilhamento, mas também enquanto agente colaborativo em um processo contínuo e de base popular. Esse trabalho, portanto, busca observar e relatar a experiência da construção coletiva a partir da ação de organizações compostas por agentes externos e internos à realidade do território ocupado, juntamente com a atuação de estudantes e arquitetos e urbanistas, assim como outros profissionais multidisciplinares, através da análise empírica de um projeto realizado no município de Campinas-SP, ao longo de 2018. A partir dessa experiência, foi possível observar uma perspectiva de atuação conjunta e interdisciplinar do arquiteto urbanista como possível agente articulador de processos emancipatórios, vinculados à lógica da formação popular e política dos agentes internos, que buscam desenvolver a autonomia e aprimoramento dos conhecimentos internos a esses grupos potencializando o senso crítico e protagonismo individual e coletivo, frente suas demandas e necessidades diárias. Observar tais movimentos e articulações coletivos iniciais nos leva a ressaltar, enquanto benefício primacial, as formas de conexões e fortalecimento comunitário, intra e extra ocupação, em prol de uma construção coletiva e qualificada do espaço ocupado, entendido não somente enquanto o espaço edificado e materializado, mas também como as transformações e emancipações sociais dos agentes envolvidos.

Introdução

Dentro da área disciplinar e profissional da Arquitetura e do Urbanismo encontram-se diferentes vertentes para estudo e atuação junto ao planejamento macro e micro do território. É notável, ao longo dos anos, a busca prioritária, por grande parcela da categoria de arquitetos, o atendimento à população detentora de maiores recursos financeiros e de privilégios de direitos. A lógica difundida no mercado e em muitas instituições de ensino tem reforçado o imaginário popular do arquiteto responsável por construções autorais, com o uso de tecnologia avançada, mão de obra especializada, lotes independentes e bem localizados na cidade, possibilidades que favorecem a atuação e atraem os profissionais da área e que, na prática, podem vir a proporcionar maior reconhecimento, remuneração e publicidade.

Em certa medida, esse modelo de atuação tem permanecido desligado dos contextos sociais que o cercam e não tem incorporado os benefícios da modernização na construção dos territórios populares, que grande parcela de trabalhadores vive. O alto investimento em alguns territórios tem potencializado a especulação imobiliária e, consequentemente, agravado pro-

blemas de desigualdade socioterritorial dentro das cidades, fazendo com que muitas pessoas fiquem limitadas a bens de primeira necessidade e precisem construir ou lutar por sua própria moradia, quando elas não conseguem adquiri-la com seus baixos salários.

O Estado, em decorrência da pressão das camadas populares, tem buscado enfrentar o problema da habitação e do planejamento urbano caótico com políticas de acesso a programas habitacionais, urbanização de favelas e regularização fundiária. Tendo em vista, a grande demanda a ser atendida e o orçamento limitado, grande parte dos projetos ainda tem tido resultados com baixa qualidade projetual e construtiva, má localização na malha urbana dos municípios, muitas remoções, equipes técnicas distantes dos moradores e com dificuldades de diálogo. Entretanto, existem exceções, como as políticas públicas criadas para apoiar outros tipos de alternativas de intervenção, como a autoconstrução, o mutirão, a autogestão e o assessoramento técnico, que possibilitaram a atuação de profissionais independentes e de coletivos de arquitetos (assessorias técnicas/escritórios populares) em seus desenvolvimentos.

Os arquitetos que participam desta linha de atuação, em sua maioria, estão engajados na reflexão constante sobre sua atuação no território, buscando criar novos modos de pensar a arquitetura e o planejamento territorial, revisando constantemente seu ato de projetar, em busca de um sentido mais abrangente e transformador, junto a população de mais baixa renda e moradora de periferias (FERREIRA, 2017), como também em conjunto a outros agentes que partilhem das mesmas intenções. Seus trabalhos orientam-se politicamente e ideologicamente buscando o envolvimento na luta do povo, compreendendo os desafios, necessidades e anseios, a fim de alcançar respostas e ações que contribuam no alcance de soluções mais eficientes a suas reais demandas. Confrontam problemáticas econômicas e sociais, refletindo sobre técnicas 'alternativas' mais baratas e adaptáveis aos territórios periféricos, propondo planos e projetos do ponto de vista de seus moradores, e compartilhando ideias e saberes que contribuam para a resistência urbana.

Em vista desta realidade o artigo propõe observar e relatar uma experiência de construção coletiva que teve início na organização composta por agentes externos e internos à realidade do território ocupado no município de Campinas-SP, durante o ano de 2018. Será analisado de modo empírico o projeto realizado em conjunto com estudantes, arquitetos e urbanistas e outros profissionais, de maneira multidisciplinar. A partir dessa experiência, foi possível observar uma perspectiva de atuação conjunta e interdisciplinar do arquiteto urbanista como possível agente articulador de processos emancipatórios, vinculados à lógica da formação popular e política dos agentes internos, que buscam desenvolver a autonomia e aprimoramento dos conhecimentos internos a esses grupos potencializando o senso crítico e protagonismo individual e coletivo, frente suas demandas e necessidades diárias. Observar tais movimentos e articulações coletivos iniciais nos leva a ressaltar, enquanto benefício primacial, as formas de conexões e fortalecimento comunitário, intra e extra ocupação, em prol de uma construção coletiva e qualificada do espaço ocupado, entendido não somente enquanto o espaço edificado e materializado, mas também como as transformações e emancipações sociais dos agentes envolvidos.

Formação e campo de trabalho

Ser arquiteto e urbanista em um país periférico latino-americano como o Brasil, marcado em sua história pela autoconstrução de moradias e precariedade de meios, implica em uma maior reflexão acerca do desenvolvimento das cidades, e a necessidade de revisão de modelos utilizados, até então, por países desenvolvidos que não se encaixam as nossas necessidades (LEFÈVRE, 1999). Tendo esta atenção é possível alcançar muitas possibilidades inventivas e emancipatórias para a construção das cidades, através do que já temos criado. Grandes nomes da arquitetura nacional, como Vilanova Artigas (1999), já descreviam a necessidade de que os arquitetos propusessem utopias para o futuro, já que a obra dos arquitetos, de modo ideológico, expressam o pensamento da classe dominante e vem servindo como arma de opressão - utopias essas que não deveriam ser consideradas como inalcançáveis, mas sim, como reflexões que ajudariam na compreensão do mundo como algo inacabado (FREIRE; NOGUEIRA, 2001) passível de ser transformado.

Diante desta realidade a formação dos arquitetos e urbanistas durante muito tempo existiu deslocada de contextos culturais e sociais, com enfoque puramente técnico e academicista. (GUIMARÃES, 2006). As Faculdades de Arquitetura e Urbanismo tiveram ao longo dos anos reformas nas grades curriculares, o que possibilitou a expansão das linhas de estudo e do campo de atuação. Oportunidades para trabalhos externos desenvolvidos em comunidades próximas surgiram através de projetos de extensão, escritórios modelos, e outras iniciativas de caráter social que demonstravam a preocupação com necessidades coletivas. Essas atividades levavam muitos alunos a entrarem em contato, pela primeira vez, com o território real, propiciando a formulação de ideias que respondessem as demandas apresentadas, e que poderiam ser realizadas fisicamente. Também era a partir destes contatos que novas visões e prioridades para o futuro profissional se abriam.

Após formados, o campo de trabalho para os profissionais engajados nas questões sociais e políticas tem se mantido em constante construção, atendendo trabalhos de forma independente, ou junto a setores públicos, privados ou não-governamentais. A semente do trabalho se pauta em uma ideologia de buscar orientar o crescimento das cidades de forma mais organizada, combatendo a precariedade, visando a participação popular e suas potencialidades, de forma que seja possível redefinir o sentido do que viera a ser as cidades e os espaços de morar, visando a contribuição de outros profissionais que fossem ligados e pudessem contribuir com estas frentes também no processo. O atendimento as comunidade, associações de moradores e movimentos de moradia busca maior aproximação, focando-se em processos e compartilhamento de saberes, visando um trabalho horizontal, que mobilize os moradores como protagonistas de suas próprias histórias e transformações sociais (FERREIRA, 2017). A condução de projetos participativos que visem a emancipação e democratização da arquitetura, através de tecnologias alternativas apropriadas a cada localidade e que pudessem ser aprendidas e apropriadas por moradores de comunidades (ARANTES, 2002).

Buscam também, uma prática diferente com novas formas de apropriação dos espaços, criação e fortalecimento de modos de resistência urbana, e acesso a bens de uso fundamental como a moradia digna e saneamento básico, além da promoção de segurança e qualidade de vida no meio habitado. Através do olhar técnico, os arquitetos desta linha de atuação podem propor soluções a questões de ordenamento territorial, precariedade construtiva e alternativas para intervenção. Esse posicionamento de trabalho vai contra a lógica de produção do capital, que através de diagnósticos e planos impõe decisões que muitas vezes fragilizam ainda mais estes territórios. Ferreira (2017) intitula esses arquitetos como militantes, termo presente no vocabulário utilizado por movimentos sociais e partidários, exprimindo o sentido de atuar com engajamento e comprometimento através da participação na luta, no compartilhamento de saberes e a busca por transformação social, política e territorial.

Apesar disso, ainda há ameaças que rondam a profissão, tendo em vista que o arquiteto irá se relacionar com os moradores e movimento mais profundamente com a dimensão técnica, do que estética ou pedagógica, isso pode acarretar na dominação do trabalho intelectual sobre o manual, que tornaria o trabalho não mais transformador mas sim participante da mesma lógica do mercado (ARANTES, 2002). Outra questão relevante são as tentativas de que o trabalho não se molde a um assistencialismo, pois este formato de atuação impediria a verdadeira emancipação de saberes e autonomia das ações dos moradores.

Outros desafios que tangem o trabalho vão desde aspectos financeiros, a organizacionais e políticos. A disputa por financiamentos públicos é constante, a baixa remuneração é um fator que fragiliza diversas organizações não-governamentais. Arantes (2002), em sua pesquisa que analisa a trajetória de alguns profissionais nos anos 1990 e 2000, relembra que o sentimento que acomete grande parte dos profissionais é de crise, frustração e impraticabilidade. Ferreira (2017) destaca que os profissionais envolvidos com urbanização de favelas tendem a trabalhar com certo espírito de sacrifício por conta dos baixos investimentos e necessidade de grande dedicação de tempo aos projetos. E estes sentimentos ainda acometem muitos profissionais nos dias de hoje, que participam de assessorias técnicas na cidade de São Paulo[1].

Os desafios do campo de trabalho fazem com que muitas das ações sejam realizadas no campo da contradição, mas que ainda assim, conseguem ter comportamentos que vão contra ao que o sistema do capitalismo desigual impõe. Em suas trajetórias podem ser verificadas diferentes ângulos de vistas e direções para a construção de seus caminhos, visando a aplicabilidade e alcance real. Por meio de experimentações, conhecimento da trajetória de outros profissionais tem sido possível criar novos modos de ação, e até mesmo alterações em suas próprias formas de pensar, mais adaptáveis e flexíveis, visando o atendimento coletivo, mas também não esquecendo de suas necessidades básicas individuais (FERREIRA, 2017). Contradição que também atinge os movimentos, na formação social brasileira.

1 Algumas das informações aqui compartilhadas foram retiradas das próprias vivências e diálogos das autoras, pertencentes ao coletivo BLOCO ADH, com outros profissionais atuantes em duas assessorias técnicas na cidade de São Paulo. Estas conversas foram tidas durante os anos de 2016 e 2017, durante visitas técnicas e reuniões, a fim de buscar olhares sobre a formação, desafios e modos de organização das assessorias técnicas.

Atuação no território de Campinas: desigualdade territorial

O processo de urbanização no Brasil, marcou-se por profundas mudanças qualitativas e morfológicas no espaço urbano (DEÁK; SCHIFFER, 2010). Não sendo nenhuma novidade os efeitos perniciosos e muitas vezes difíceis de serem revertidos que este veio a causar nas diferentes escalas de cidades que compõem a rede urbana brasileira. Segundo Deák e Schiffer, o ritmo de urbanização já se mostrava acelerado desde o século XIX, porém, a partir do segundo quartel do século XX, a situação passa a atingir maiores proporções, sendo que, dos diversos problemas urbanos que emergem do contexto de industrialização e urbanização, é na questão da habitação e da falta de acesso à infraestruturas e serviços urbanos por grande parte da população, onde se vê maior emergência desses problemas.

Para Fonseca (2010), o município de Campinas, interior de São Paulo, acompanhou o processo macro de urbanização brasileiro. Portanto, seu processo de desenvolvimento urbano caracterizou-se pela periferização, dispersão territorial, definindo padrões sócio-espaciais muito característicos nas várias partes da cidade, reforçando as desigualdades econômicas e socio territoriais. Por mais que haja, em algumas regiões do município, picos de rendimento em regiões mais precárias, ou o contrário, o padrão de rendimento do responsável pelo domicílio é muito menor na região urbana sul-sudoeste do que nas áreas urbanizadas da região norte-nordeste no município de Campinas.

“Em Campinas essa urbanização que segrega e divide o espaço urbano é notável” (FONSECA, 2010, p. 1). Nota-se uma clara diferença na dinâmica territorial na região nordeste da cidade, em relação a região sudeste, sendo esta última marcada pela precariedade dos assentamentos urbanos (FONSECA, 2010). Neste contexto:

> 54,2% da população favelada e 72,9% da população das ocupações estão concentradas nas regiões sul-sudoeste de Campinas, denominado pelos autores como ‘eixo da pobreza’, enquanto 32,9% da população favelada e 12,9% das ocupações encontram-se nas regiões norte-nordeste, o denominado ‘eixo da riqueza’. As regiões sul e sudoeste constituem, assim, uma grande zona opaca[2] da cidade (CANO, W.; BRANDÃO, C., 2002, p. 127 apud FONSECA, 2010).

Em relação as ocupações urbanas da cidade de Campinas, de acordo com Fonseca (2010, p. 2) “é na década de 1990 que ocorrem 44% das ocupações da cidade”, sendo que o fenômeno vem a se ampliar a partir do aumento da taxa de desemprego e também pelo aumento do número de chefes de domicílio sem renda (FONSECA, 2010).

2 Segundo Fonseca (2010) o termo foi utilizado por SANTOS, M.; SILVEIRA, M.L. (2001:264), no qual chamam de espaços luminosos aqueles que acumulam densidades técnicas e informações, ficando aptos a atrair atividades com maior conteúdo em capital, tecnologia e organização. Por oposição, os subespaços onde tais características estão ausentes seriam os espaços opacos. Entre esses extremos haveria toda uma gama de situações”, permitindo-se debater a influência da abundância e da escassez do acesso às técnicas e à informação nos diferentes lugares.

Arantes (2002), exemplifica que tática da ocupação é baseada na ideia de publicização da luta popular. Demonstrando irregularidades na realidade de muitas propriedades privadas, bem como reafirmar que as desigualdades estruturais da sociedade brasileira não foram resolvidas nem sequer enfrentadas.

> "Nesse processo de luta e ocupações, os movimentos de moradia trouxeram a público o problema da reforma urbana e da falta de habitação adequada para todos. Se até então os trabalhadores resolviam a questão da habitação na clandestinidade e no anonimato, construindo na periferia com poupança e trabalho próprios, as ocupações, passeatas, e manifestações, noticiadas nos jornais e televisões, rompiam o 'círculo de ferro' que isolava a classe trabalhadora" (ARANTES, 2002, p. 168).

Tais ações caracterizam-se por ações coletivas organizadas e da existência de uma chamada "rebeldia" que idealiza mudanças na sociedade – normalmente respondendo a desafios específicos de uma classe ou grupo social (STRECK, 2010). "O movimento social refere-se, então, a perspectiva de mudança social, isto é, a possibilidade de superação das condições de opressão e da construção de uma nova forma de sociedade" (MIRANDA; CASTILHO; CARDOSO, 2009), sendo que, muitas vezes, tais ocupações, atreladas ou não a um movimento social, acabam por introduzir o conflito como um elemento pedagógico de luta e resistência, utilizando da estruturação social e midiática que os menosprezam e difamam para estabelecer estratégias de aprendizados internos efetivas em resposta.

A partir dessa leitura do território, não só do município de Campinas, mas o qual compartilha com tal reflexão, é compreendido que, a necessidade de buscar alternativas para uma realidade que vem se consolidando, há décadas, é latente e constante.

OCUPAR + AÇÃO = Fortalecer e transformar

A presente seção tem por objetivo relatar a experiência da construção coletiva de um projeto social voltado para educação popular realizado no município de Campinas-SP, ao longo do ano de 2018, a partir da ação de organizações compostas por agentes externos e internos à realidade do território ocupado, juntamente com a atuação de estudantes e arquitetos e urbanistas, assim como outros profissionais multidisciplinares.

Para sua elaboração houve o incessante cuidado e reflexão acerca de quem seriam os sujeitos do projeto a ser desenvolvido. De modo que, partindo de convicções pessoais e tendo por balizador os conhecimentos partilhados por diversos autores, dentre eles Paulo Freire, em seu livro "Pedagogia do Oprimido", de 1987, ou o escritor Clodovis Boff, no livro "Como trabalhar com o povo", de 1995, entendíamos como condição básica o contato direto e vivo com esses territórios e seus moradores, pelo fato de que "o que é narrado exige troca de olhares e gestos" (FREIRE; NOGUEIRA, 2001), criando, assim, diálogos que buscassem a unificação da prática e da reflexão nas possibilidades de emancipação, uma vez que a reflexão e ação conjunta tende-se a se transformar em independência. Faz-se importante e necessário, portanto, entender que as

histórias e lutas desses sujeitos já existiam muito antes deste contato inicial, refletindo em acúmulos de saberes e experiências.

Para Gohn (2014) a educação não-formal é o resultado dos aprendizados "da vida". Essa educação se desenvolve mediante processos de compartilhamento de experiências em espaços coletivos, "Na educação não-formal, essa educação volta-se para a formação de cidadãos (as) livres, emancipados, portadores de um leque diversificado de direitos, assim como de deveres para com o(s) outro(s)" (GOHN, 2014).

Logo, se a educação do povo e para o povo é realizada através do diálogo, ferramenta esta necessária nas lutas e resistências cotidianas, busca-se exemplificar essas formas de organizações independentes (formadas por agentes externos e internos) que visam a formação política e social, através de um objeto empírico, onde fosse possível observar tais reflexões, juntamente com as potencialidades e desafios encontradas em prática, através do objeto empírico de análise: o projeto CIDADE[3].

O projeto propõe-se a promover uma sensibilização política e social em comunidades situadas nas áreas urbanas periféricas do município de Campinas-SP, assim como almeja traçar caminhos para alcançar uma autonomia desses moradores, através da formação prática, aliada à ensinamentos práticos que os auxiliem na transformação do espaço habitado. A estrutura adotada se deve ao fato de que, acredita-se que é necessário ter em vista que é somente através do encontro da prática e da teoria será possível caminhar com o trabalho popular (BOFF, 1995).

Para isso, estipulou-se desde o início que as atividades deveriam caminhar em direção a busca pela autonomia do povo frente suas lutas e demandas, em outras palavras, reconhecê-los como sujeitos de sua própria história – assim como propagado por Paulo Freire.

É sabido que o território se constitui de um espaço de constantes disputas e essa realidade também se aplica ao município de Campinas. Como dito anteriormente, a cidade apresenta uma malha urbana com uma clara divisão dos espaços destinados para a população de alta renda e os de baixa renda. Por este motivo, foi considerado importante a sensibilização dos agentes externos (proponentes) e agentes internos (ocupações) sobre a importância da discussão das desigualdades sociais e injustiças territoriais, seus direitos enquanto cidadãos e de suas capacidades de transformar o espaço em que habitam, buscando sempre uma melhoria, não apenas urbana, mas também pessoal e coletiva.

Assim, conduziu-se o projeto de maneira a dialogar e a beneficiar esses grupos sociais menos favorecidos, à uma aproximação geográfica da região de onde as ocupações se localizam no território, uma vez que muitos eventos em prol da luta pela cidade e pela moradia ocorrem em áreas privilegiadas da cidade, sem levar em consideração das dificuldades de mobilidade

3 O projeto foi organizado por um coletivo do interior do estado de São Paulo, financiado pela Organização Não Governamental FASE, através de edital do Fundo SAAP (2017) para desenvolvimento de pequenos projetos e recebeu apoio institucional de cooperativa habitacional do mesmo município. O nome do projeto foi brevemente alterado para evitar possível identificação.

dos ocupantes até tais regiões. Dessa forma, o projeto se propôs a ser executado na região sul/sudoeste do município.

O contexto do projeto se deu a partir da possibilidade de financiamento pela organização ONG FASE, uma vez que, ao final do ano de 2017, a organização abriu um edital para a seleção de projetos de cunho político e social a serem desenvolvidas durante 2018. Sendo que o projeto descrito no presente artigo, enquadrou-se no eixo de "iniciativas de permanência e/ou resistência nos territórios urbanos em situação de ocupação", dialogando diretamente com as prioridades expostas no edital, como a busca pelo fortalecimento de organizações em defesa pela moradia, a colaboração no exercício da participação popular e, principalmente, que possuam uma dimensão educativa[4].

Para isso, o projeto foi estruturado em três grandes etapas, materializadas em três encontros, com duração de um dia cada, ao longo de 2018, sendo que cada etapa se destinaria a trabalhar a questão da formação popular, a formação prática e a visibilidade dessa luta para os demais extratos da sociedade da região.

Ainda assim, compreende-se que o processo de educação popular e atuação junto ao povo, necessitaria de um período maior e não mensurável, já que um processo de construção conjunta é processo orgânico e que necessita ser feito da maneira mais natural e respeitosa possível, levando em consideração as limitações ideológicas, temporais e territoriais de ambos os agentes envolvidos. Entretanto, o projeto buscou se apresentar como um primeiro passo de um caminho muito maior a ser percorrido.

O engajamento dos agentes externos é feito pela crença no povo, mas com muita atenção e cuidado para não reproduzir atitudes colonizadoras, ou impositiva. O papel desenvolvido passará pelos aspectos técnico, político e educativo, através de sua obrigação ética e missão social. Entendendo que a diferença é dada pelo lado em que se luta, como se posiciona e age (BOFF, 1995). Isso pode ser refletido em diversas situações vivenciadas ao longo do processo de interação entre os diferentes agentes, por exemplo, na intenção de querer fazer com que determinada coordenação participante do projeto entenda sua necessidade de lutar, quando eles ainda não possuem uma consciência de luta coletiva. Por esta razão, surge o questionamento: o quanto que insistir não é um ato de imposição?

Portanto, ao longo de todo o desenvolvimento do projeto foi necessário o diálogo entre os agentes internos e externos, assim como foi necessário que os agentes externos reavaliassem a todo momento sua atuação e seu papel naquele processo, sendo que este diálogo e interação se deu principalmente nas tomadas de decisões para formulação das etapas teóricas e práticas[5].

4 Alguns dos trechos aqui utilizados foram retirados do artigo apresentado no III Urb Favelas: "Seminário Nacional de Urbanização de Favelas", em Salvador, Brasil, em 21, 22 e 23 de novembro de 2018. SOUZA, A.S.; DAMASCENO, B.C.; CARMO, C.G.C; CAVALCANTE, Y.A. Luta mais quem conhece mais: fortalecimento comunitário e estabelecimento de diálogo entre ocupações.

5 O financiamento do projeto se deu através de uma formulação de um projeto preliminar, no qual

Para a primeira etapa do projeto, foi efetivado o contato com cinco ocupações[6] nesse primeiro momento, todas situadas na cidade de Campinas. Objetivou-se através destes contatos apresentar a estrutura inicial projeto para as lideranças locais e convidá-las para participarem, ao mesmo tempo buscou-se estabelecer um diálogo aberto de modo que houvesse espaço para que, caso necessário, essas lideranças pudessem sugerir melhorias e modificações no projeto.

Das cinco ocupações contatadas, duas delas não estiveram presentes na realização da primeira etapa do projeto[7], sendo que uma delas não aceitou o convite por conta de fatores de organização interna e de um momento muito específico da comunidade, e outra, que sofreu, nesse período, uma reintegração de posse e não foi possível estabelecer contato com a antiga liderança e moradores.

Adotando nomes fictícios para as ocupações participantes, a fim de prezar pela segurança dos participantes, uma vez que algumas das ocupações sofrem atualmente processos judiciais, será mantido o anonimato dos nomes das ocupações que participaram da etapa aqui relatada, entretanto, é possível elaborar uma breve contextualização de cada ocupação participante.

OCUPAÇÃO A: Encontra-se na localizada na região Sudoeste de Campinas e conta com aproximadamente 200 famílias. A ocupação, há cerca de um ano e meio, sofreu reintegração de posse na primeira área que ocupava e, atualmente, está localizada na mesma região, mas em outro terreno. A mesma possui uma grande visibilidade entre as associações e organizações sociais da região de Campinas e são fortemente auxiliadas por movimentos estudantis e sociais que simpatizam com a causa e luta por moradia, fazendo com que sua estruturação interna e capacitação política e social já esteja em um momento avançado, em relação às demais participantes. Por essa razão, já possui uma certa estruturação interna e visibilidade quanto a eventos culturais e artísticos que realizam na própria ocupação.

OCUPAÇÃO B: Localiza-se na região Sul de Campinas e conta com aproximadamente 120 famílias. A mesma faz parte de uma rede de auxílio jurídico, que trabalha com algumas outras ocupações da cidade. Se configura como uma ocupação de edifícios e, atualmente, passa por conflitos com agentes internos e externos, fazendo com que a organização esteja passando por uma reestruturação interna e dificuldades em relação à permanência das lideranças.

OCUPAÇÃO C: Localizada na região Sul de Campinas e conta com aproximadamente 80 famílias. Está há mais de 10 anos no mesmo local e passou recentemente por acidentes no local que

foram pensadas etapas de forma ampla, mas que, após a oficialização do financiamento, tiveram seus conteúdos moldados, dentro da possibilidade financeira e temporal, de acordo com as demandas apresentadas pelas lideranças das ocupações.

6 Através de diversos contatos com outras entidades e organizações do município, foram levantados diversos nomes de lideranças de diferentes ocupações do município, de conhecimento prévio ou não ao projeto, entretanto, por dificuldades referentes a consolidação desse contato, não foi possível avançar nesses diálogos e encontros presenciais para efetivar a participação na primeira etapa do projeto.

7 Compreende-se que a recusa das ocupações convidadas em alguma etapa específica do projeto não limita a possibilidade de estar presente nas demais etapas. Dessa forma, caso seja possível encontrar e unir novos participantes para as próximas, mesmo que esses não estiveram presentes na primeira parte, não haverá implicações que as impossibilitem de participar.

fizeram com que as famílias perdessem grande parte de seus (poucos) bens. A partir do ponto de vista do coletivo organizador do evento, é uma das ocupações menos articuladas entre as demais participantes do projeto, não possuindo rede de contato com lideranças e moradores de outras localidades, pleiteando individualmente (enquanto ocupação) por suas próprias demandas. A organização interna da mesma é muito frágil, havendo participação ativa de poucos moradores. Sendo a questão judicial é um ponto problemática, visto que ocupam terreno particular e há incertezas em relação à negociação com proprietários do terreno.

Finalizado, portanto, a etapa de apresentações, conversas iniciais e confirmação por parte das comunidades participantes, foi necessária a realização de reuniões com as lideranças e demais representantes de cada ocupação, em dias independentes, entre os meses de fevereiro e março de 2018, para serem levantadas às demandas teóricas, de caráter educacional e político, que consideravam necessárias de serem detalhadas e discutidas em um primeiro momento, tendo em mente a afirmativa de Paulo Freire (1987), de que ninguém melhor para entender as necessidades e demandas das ocupações do que os próprios moradores. Porém, também foram feitas propostas consideradas positivas, partindo das observações de campo da equipe responsável pelo projeto.

Como resultado deste processo, os conteúdos abordados na etapa em questão foi resultado da junção das percepções do coletivo, mas principalmente das demandas expostas por essas lideranças, resultando em convites para técnicos que pudessem contribuir com sugestões e novas perspectivas para responder tais questões.

Dentre os temas abordados neste primeiro momento, destacam-se: estratégias e ferramental jurídico (e humano) para regularização fundiária; organização e luta de movimento de moradia, como enfrentar situações de vulnerabilidade sócio familiar, experiências de lutas em casos de etapa avançada de regularização fundiária e troca de conhecimentos e estratégias de permanência entre as ocupações; etc.

Em síntese, o primeiro evento, focou-se não apenas em priorizar a transmissão dos conhecimentos teóricos dos agentes externos aos internos, mas a criação de um espaço de diálogo no qual pudessem ser desenvolvidas as percepções de articulação e democratização do conhecimento através do estabelecimento de diálogo entre técnicos e ocupantes, onde cada um exporia experiências profissionais e pessoais. Desta forma, ao final do primeiro encontro foi possível a partir da contribuição dos moradores, compreender o nível de consciência de luta individual e coletiva em que se encontrava os presentes moradores das comunidade ali representadas, bem como de suas lideranças.

A metodologia de construção coletiva adotado para a elaboração e organização da primeira etapa, repetiu-se na etapa prática (segundo encontro) do projeto. O diálogo entre os agentes internos e externos, visou nesta etapa identificar novamente quais ensinamentos práticos consideravam essenciais para o atual momento que estavam vivendo em suas respectivas comunidades ou quais demandas consideravam importantes de serem aprendidas.

Somou-se a isto novamente, as percepções dos agentes externos na composição do quadro de oficinas a serem realizadas.

Logo, assim da mesma forma como ocorreu na primeira etapa, para a concretização dos objetivos da segunda fez-se necessário unir forças com profissionais multidisciplinares. No entanto, destaca-se principalmente o apoio de coletivos organizados por estudantes vindos de faculdades de arquitetura e urbanismo de universidades públicas. Demonstrando na prática a teoria de Paulo Freire (1987) que identificava os estudantes como uma força motriz já que seu desligamento da cadeia produtiva do mercado e por não dependerem dela para seu sustento por não estarem empregados e assim não serem demitidos não os amedronta.

Com exceção do primeiro e do terceiro encontro, a partir do convite aberto pelo coletivo BLOCO ADH, neste coube as ocupações a escolha pelo local onde desejavam que fossem realizadas as oficinas práticas, buscando deixar a critério das lideranças decidirem em qual das três ocupações participantes acreditavam ter condições físicas de receber o evento.

Dentre as oficinas realizadas pode-se citar: horta comunitária; a importância do descarte correto do lixo; oficina de alvenaria; prevenção de incêndios; oficina de construção de brinquedos de lazer destinados às crianças e mobiliários, ambos destinados para compor futuros espaços coletivos dentro dessas ocupações. Em complemento as atividades práticas que estavam acontecendo, foi organizado um almoço coletivo para todos os participantes (participantes das ocupações e os novos agentes internos que vieram a compor esta etapa prática) como uma forma de fortalecimentos do vínculos já iniciados, permitindo maiores momentos de diálogos, trocas de experiências ou simplesmente descanso.

Como fechamento desta etapa, foi possível conhecer um pouco mais sobre os sujeitos do projeto em desenvolvimento, podendo ampliar os diálogos interpessoais e conhecer um pouco mais sobre suas trajetórias. O que permitiu a criação de laços e compartilhamentos de vivências e experiências, momentos de descontração, mas também de aprendizado conjunto através das oficinas, já que em muitos casos, os moradores já tinha experiência com as atividades que estavam sendo desenvolvida e complementavam com seus conhecimentos, tornando a experiência ainda mais rica para todos.

Por fim, a última etapa voltou-se para a sistematização fotográfica e conclusão das atividades realizadas ao longo de 2018. Para este encontro, quebrou-se, intencionalmente, a lógica de realização dos encontros nas áreas periféricas e próximas dessas ocupações, trazendo todos os resultados registrados nas etapas anteriores para uma região central e movimenta do município, a fim de trazer maior visibilidade a essas ocupações e suas lutas. Para isto, foi realizada uma exposição fotográfica em um centro cultural de Campinas, na qual as atividades desenvolvidas ficaram expostas por um período de um mês. O motivo para a escolha do local encontra-se na intenção de desconstruir a predominância de um discurso muitas vezes carregado de preconceito e desconhecimento sobre a realidade desses territórios e seus moradores. Objetivou-se desmistificar o ilusório social de que esses espaços são marcados apenas pela precariedade,

violência e abandono, mas antes constituem-se como espaços formado por pessoas que lutam todos os dias pela efetivação de seus direitos – direitos estes já garantidos, porém descumpridos. Por esta razão, procurou-se através do registro fotográfico, expor juntamente com textos contendo o objetivo do projeto, suas etapas, e os sujeitos envolvidos.

Essa terceira etapa foi um importante momento de observação dos visitantes da exposição, no qual foi possível observar que muitos deles olhavam com curiosidade e uma certa vontade de conhecer um pouco mais sobre o que havia sido desenvolvido. Além disso, foi muito importante o retorno dos moradores quando se reconheciam nas fotografias e se viam, talvez pela primeira vez, como protagonistas de um projeto que os colocava como sujeitos principais de suas lutas no processo de transformação do social e do espaço, passam a ter suas lutas reconhecidas, vistas e ouvidas.

Trabalho e aprendizado conjunto

"Participar não é impor, participar é se expor".
Paulo Freire, 2001

Como parte dos agentes externos presentes no processo de formação proposto, estiveram presentes arquitetas urbanistas que se dedicam, profissionalmente, mas principalmente, pessoalmente, na luta pela moradia digna e acesso à cidade. Dessa forma, sua presença ao longo do trabalho buscou um diálogo mais aproximado com as coordenações das ocupações e com os moradores das comunidades presentes.

Foi verificado a possibilidade de construção coletiva de um projeto. O ouvir e ser ouvido, o entender necessidades reais. Muitas vezes ideias pré-concebidas sobre diferentes realidades dos moradores eram desconstruídas ao passo em que outras eram introduzidas a partir de outros olhares. Dessa forma foi possível reconhecer e entender a partir dos diálogos estabelecidos, o que realmente era importante e necessário a eles.

O grau de amadurecimento na luta urbana influenciava as lideranças e seus moradores sobre o que seria prioridade. Diferente do que muitas vezes se é difundido no viés acadêmico, ao vivenciarmos o território real ocupado, notabilizava-se uma heterogeneidade e complexidade muito maior do que esperado, pois ali foi possível verificar o quanto que o individual e o coletivo muitas vezes não caminhavam juntos, e o quanto isto se torna um fator decisivo na organização interna e externa desses espaços. Nesse momento era necessário retomar diálogos e buscar alcançar maiores compreensões das situações.

Partindo do pressuposto de que o ensino da arquitetura e do urbanismo em sua maioria não prepara profissionais para atuarem nesse campo de trabalho, como já discutido na seção For-

mação e Campo de trabalho, para os agentes externos do coletivo BLOCO ADH, o desenvolvimento e execução do projeto foi vista com muita cautela e, em determinados momentos, com certas inseguranças. Entretanto, para Boff (1995) ainda que a escrita e execução do projeto gere muitas inseguranças e medos, é sempre necessário relembrar que são através das tentativas e erros que se alcançará o trabalho popular.

Boff (1995), afirma que é junto que o povo se educa. Tal afirmação foi passível de consolidação entre os agentes externos, que em todos os momentos de trocas de experiências e diálogos foi possível aprender muito, tanto questões técnicas quanto sobre humanidade, e especialmente, o pensar coletivo. Foi importante observar o quão rica se tornava as experiências de rodas de conversa, oficinas e palestras quando os moradores não só ouviam e observavam, mas também interagiam junto com quem palestrava. Suas pontuações, reflexões, opiniões que concordavam ou discordavam, experiências vividas em suas casas ou em algum outro local que se relacionavam diretamente com as explicações. Faziam com que aquele ensino teórico, até então distante, fizesse sentido e parte do seu contexto de vida. Um intercâmbio de saberes era criado. Isso aproximava e sensibilizava de tal forma, que ideias eram ressignificadas tanto com os moradores quanto com os agentes externos, conforme cada vivência era compartilhada.

Esse momento de troca de experiências, fosse na parte teórica quanto prática, pode-se caracterizar como o momento mais rico de todo o projeto. Constantemente havia a preocupação por parte do coletivo de não transformar o projeto em um conhecimento impositivo *top-down,* mas de deixar aberto para que os conhecimentos difundidos pudessem ser uma junção do conhecimento e vivência de ambos agentes, isto é, internos e externos.

Isso se mostrou de forma mais palpável no relato experiências com incêndios que suas famílias sofreram; na ideia de canteiro para horta feito com garrafas pets em seus quintais; na visão de se criar um parquinho infantil também em outras comunidade; no banco coletivo que faria parte de uma futura praça dentro do condomínio de prédios; no conhecimento e confiança adquirida em saber que elas também tinham condição de cuidar e reformar suas casas e os espaços coletivos do território; no compartilhar de informações referente a risco de reintegrações de posse, de modo que, ocupações mais antigas e que hoje se constituem enquanto bairros consolidados e puderam passar suas experiências às ocupações mais recentes, exemplificando todo seu processo de luta, agentes auxiliadores e como conseguiram atualmente alcançar a regularização fundiária.

Tecnicamente, as arquitetas e urbanistas puderam assim ter um reencontro consigo mesmas, entendendo que as formas de atuação almejadas e sonhadas, muitas vezes não conseguem se concretizar, o que exige novas reflexões sobre as formas de atuação. Para isso, faz-se necessário avaliar as formas viáveis anteriormente, avaliar se esses modelos ainda se aplicam integralmente nos dias de hoje, a partir da consideração de fatores políticos, técnicos, humanos e territoriais, e que possibilitaram a materialização desses ideais profissionais.

A vontade de que um campo de trabalho se concretize em um território ainda em construção despende de muita dedicação e construção conjunta entre técnicos e moradores, e muita luta

a ser travada pela efetivação de políticas públicas que viabilizem os direitos já garantidos, assim como financiamentos em prol destes trabalhos e profissionais.

O principal aprendizado dessas experiências é entender que a postura do profissional se espelha na postura do movimento; há uma inspiração constante na luta dos movimentos de moradia e as pessoas que os integra, que impulsionam e inspiram tais profissionais a se dedicarem ao campo. O trabalho do arquiteto urbanista, portanto, é uma construção e processo conjunto, entre corpo técnico e movimento, que não finda em si próprio e se estabelece e se enriquece através da observação da força dos movimentos de luta por moradia.

Considerações finais

Afinal, o que significa fazer arquitetura e urbanismo?

É entendido que o desempenho da arquitetura e do urbanismo não se reflete apenas na produção de projetos. Este fazer está diretamente vinculado a aproximação, diálogo, compreensão de realidades, suas necessidades, e na busca por encontrar respostas e saberes que possam ser reproduzidos e compartilhados em territórios. Não está nas mãos dos arquitetos a construção da beleza estética de um território, e sim naqueles que o habitam. A arquitetura está na utopia, de construção de realidades. Há diversas possibilidades nas práticas de acompanhamentos e no ato de compartilhar saberes para construção de ideias ou objetos de pequena escala. Nas comunidades, sedes de coordenação, casas dos moradores, canteiro de obras, é possível realizar uma criação participativa, que dialoga diretamente com a ideia do país que se espera um dia alcançar, na direção da verdadeira democracia e liberdade. Essas ações são o início e parte do caminho da arquitetura.

Compreender isso possibilita maior compreensão sobre o território que se ocupa, e também, desvendar ferramentas que podem ser utilizadas para melhorá-lo, adequá-lo a necessidades. Compreensão maior da luta que se trava pelo direito à moradia, e os direitos que possuem. Que seja possível compreender o papel dos arquitetos e urbanistas como sujeitos, facilitadores de transformações sociais que devem ser assumidas e guiadas pelo povo.

Entender a arquitetura enquanto processo, não apenas como objeto final, não limita. Concede novas oportunidades. Que um novo conhecimento e uma troca de experiência podem trazer mais confiança e segurança para enfrentar os desafios que se apresentam diariamente.

É importante também entender que a transformação que se almeja rumo a conquista de direitos é adquirida em comunhão entre todas as pessoas, moradores e técnicos. Para isso é necessário estabelecer ligação e colaboração entre os arquitetos e o povo, constituindo, nos locais habitados, espaços de discussão para então alcançar uma verdadeira arquitetura popular.

Reconhecimento

Reconhecemos o trabalho e dedicação de muitas pessoas que contribuíram para a elaboração deste projeto. Podemos destacar as lideranças que tanto acreditaram no trabalho desenvolvido e se mantiveram comprometidas na elaboração de tarefas, organizações internas e no compartilhamento de ideias, saberes e experiências, sendo elas Célia, Thamires, Phamela, Teresinha, Fátima, Margarida, Valdino, Loedir e Luiz, e a todas e todos os moradores que estiveram presentes, participaram, colaboraram e acreditaram. Agradecemos também as lideranças das comunidades que não puderam participar mas se demonstraram receptíveis a conhecer o objetivo do projeto, nos recebendo e compartilhando um pouco de suas experiências e lutas, sendo elas Paulo, Galvão, e Carmem. Também gostaríamos de agradecer a presença dos técnicos, militantes, estudantes, organizações e colaboradores que contribuíram nos diálogos e compartilhamento de saberes e experiências, sendo eles Irineu, Mariana, Vera, Karla, Ana, Sônia, Móbile, FAU Social, Alisson, Pedro e Stefani. Agradecemos também, ao cuidado com as crianças participantes, realizado por Natália, e no registro fotográfico de todas as atividades feito por Joanne e Cintia. E, finalmente, agradecemos a ONG Fase e a Lucia, representando a VIPCOOPER Cooperativa Habitacional, que deram todo apoio e suporte para o projeto ser realizado.

Referências bibliográficas

ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova*. Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. De Artigas aos Mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.

ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BOFF, C. *Como trabalhar com o Povo*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1995.

CUNHA, J. M. P. da; FALCÃO, C. A. *Campinas Metropolitana***:** diversidades socioespaciais da virada para o século XXI. Campinas: Librum Editora, 2017. 80 p.

FERREIRA, L. I. C. *Arquitetos militantes em urbanização de favelas:* uma exploração a partir de casos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017.

FONSECA, H.R. A urbanização contemporânea de Campinas e o processo de constituição do Jardim Campo Belo. *6ª semana de geografia da UNIMCAMP*. Campinas, 2010.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987. 218 p.

FREIRE, P.; NOGUEIRA, A. *Teoria e Prática em Educação Popular*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2001. 70 p.

DEÁK, C.; SHIFFER, S. T. R. (Orgs.). *O processo de urbanização no Brasil*. 2 ed. Atualizada. São Paulo: Editoria Universidade de São Paulo, 2010.

GOHN, M. da G. Educação Não Formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos. *Investigar em Educação* - II ª Série, Número 1, p. 35-50, 2014. Disponível em: <https://ec.europa.eu/epale/sites/epale/files/gohn_2014.pdf>. Acesso em: 11 maio 2018.

GUIMARÃES, H. P. *Rodrigo Brotero Lefèvre:* a construção da utopia. Dissertação de Mestrado. São Carlos, Escola de Engenharia de São Carlos, USP, 2006

LEFÈVRE, R. B. Entrevista a Renato de Andrade Maia. [jun. 1974]. In KOURY, A. P. *Grupo Arquitetura Nova*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1999.

MIRANDA, C. M.; CASTILHO, N. A. N.; CARDOSO, V. C. C. Movimentos sociais e participação popular: luta pela conquista dos direitos sociais. *Revista da Católica, Uberlândia,* v. 1, n. 1, p. 176-185, 2009.

STRECK, D. Entre emancipação e regulação: (des)encontros entre educação popular e movimentos sociais. *Revista Brasileira de Educação*. v. 15 n. 44, p. 300-409, maio/ago. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n44/v15n44a07.pdf> Acesso em: 20 maio 2018.

A desconstrução do imaginário das smart cities através da implantação de tecnologias em regiões periféricas

Eduardo Eiji Ono, CUF, Brasil
ono.eduardoeiji@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

smart cities; imaginário; ZL Vórtice.

RESUMO

Este artigo pretende trazer uma reflexão sobre o imaginário das cidades futuristas criadas ao redor das smart cities e apresentar um cenário de aplicação de tecnologias dentro de uma região adversa com instalações precárias de saneamento e iluminação. Dentro de um imaginário mostrado principalmente por empresas de tecnologia, as smart cities são cidades de alta performance com fluxos dinâmicos de carros autônomos sem trânsito inserido em um desenho urbano totalmente monitorado. Portanto, apresentar propostas em áreas periféricas mostra um contraponto pertinente uma vez que os desafios urbanísticos se apresentam maiores e exigem soluções desafiadoras. A partir deste contexto, o ZL Vórtice possui projetos que utilizam tecnologias como o do uso de fabricação 3D para a solução de alagamento. O objetivo é, portanto, apresentar um panorama da viabilidade de implantação de tecnologias nessas regiões e apresentar outras possibilidades de cidades tecnológicas além das estabelecidas.

Soluções urbanas para desafios globais

Diante de desafios globais como a sustentabilidade ambiental e a migração populacional das áreas rurais para a urbana, as cidades tornaram-se objeto de estudo discutido por empresas de tecnologia, profissionais da área de urbanismo e afins e instituições governamentais que são instigadas a lidar com problemas como poluição do ar e aglomeração urbana.

> O aumento na frota mundial de automóveis, prevista para duplicar a expansão do território urbano de 260 a 420 milhões de hectares e a previsão de que a maior causa ambiental de mortalidade seja a poluição do ar são apenas alguns exemplos que apontam para a falência dos atuais paradigmas de crescimento urbano, incompatíveis com a sobrevivência de nossa espécie e do planeta. (FIGUEIREDO, 2018)

O conceito *smart cities* surge a partir deste contexto com a ideia de que as novas tecnologias como internet das coisas, inteligência artificial, *big data* e mineração de dados possam gerar entre outras soluções, ferramentas de monitoramento e gestão das cidades a fim de superar os desafios acima citados. Cria-se, então, um imaginário futurista de carros autônomos, vias sem congestionamentos e equipamentos urbanos como ônibus e mtrô com interfaces interativas. Neste processo de construção, dois tipos de propostas fortaleceram este imaginário: as cidades planejadas e as soluções padronizadas das empresas de tecnologia.

Nas cidades planejadas, governos como a Coréia do Sul, China e Emirados Árabes Unidos investem na construção de áreas adjacentes às capitais com a intenção de implantar um distrito altamente eficiente e supostamente livre de muitos dos problemas de cidades já consolidadas. Maquetes virtuais, mapas urbanos e simulações gráficas mostram com eficiência o funcionamento de SongDo na Coréia do Sul e Masdar nos Emirados.

Figura 1, 2 e 3 – Representações projetuais de Masdar. Fonte: POHL, 2009

Figura 4 – Representação projetual de Songdo IBD. Fonte: KPF, 2018

Apesar do forte investimento, as duas cidades não atingiram ainda o resultado esperado. Segundo Figueiredo (2018) "Assim como Masdar, Songdo – hoje cerca de 50% concluída – enfrenta uma série de dificuldades para cumprir com as promessas do projeto original, inclusive no que diz respeito à sustentabilidade."

Figura 5 – Masdar vista como uma cidade abandonada em 2016. Fonte: PURSLEY, 2016

Em outro momento, apareceram propostas para cidades já estabelecidas, porém havia uma dificuldade de colocar critérios ou até mesmo definir uma *smart city*. Dentro de uma cidade, existem diversos critérios que a envolvem como mobilidade, moradia, infra-estrutura de esgoto, iluminação, etc. Em princípio, para uma cidade ser *smart*, ela necessitaria cobrir as deficiências em todas as suas áreas.

> As definições eram genéricas o suficiente para que se pudesse colocar a smartificação ao alcance de qualquer cidade e para que quase qualquer iniciativa pudesse ser enquadrada no discurso, de maneira que este pôde se apropriar de muitas qualidades urbanísticas, sociais e culturais das cidades que nele investiram. (FIGUEIREDO, 2018)

Empresas de tecnologia (IBM, Cisco, Oracle) se apropriaram do termo com o intuito de ofertar produtos como pacotes de infraestutura e sistemas de monitoramento para governos através de parcerias público-privadas.

> Reconhecem-se aí os esforços da International Business Machines (IBM) – responsável pela iniciativa no Rio de Janeiro, por exemplo – em se colocar como referência obrigatória na área, por meio de uma intensa campanha de storytelling corporativo. (FIGUEIREDO, 2018)

A partir da construção deste imaginário, as *smart cities* se apresentam como cidades que possuem soluções tecnológicas de alta performance capazes de monitorar e, assim, otimizar fluxos, dinâmicas e processos nos diversos aspectos dos seus cidadãos. Neste processo de otimização, haveria na mobilidade, cidadãos mais ágeis com a instalação de semáforos inteligentes, carros autônomos proporcionando um fluxo de deslocamento menor e menos estressante.

Porém, este pacote apresenta-se homogêneo e incapaz de levar em consideração o contexto das cidades, sua diversidade social, seus espaços públicos, ainda mais quando se pensa em so-

luções para São Paulo, Cidade do México e Mumbai. Aliás, quando se considera as metrópoles, existem vários imaginários dentro delas.

No caso de São Paulo, as *smart cities* estão em áreas com farta opção de equipamentos urbanos: corredores de ônibus e estações de metrô, ciclovias para bicicletas e patinetes, cabos de fibra ótica para transferência de dados digitais, etc. Em contraste com esta realidade, na mesma cidade, o Jardim Pantanal na zona leste é uma APA (Área de proteção ambiental) com alagamentos à beira do rio Tietê. Uma parte da população está organizada dentro de associações como a de moradores que lutam pelo direito à moradia, instalação de iluminação e esgoto entre outras reivindicações.

O Jardim Pantanal é, portanto, uma região de conflito com diversos atores: associação de moradores, assessores de prefeituras regionais, lideranças locais e instituições do poder público que não se dialogam, pois diferentes instâncias têm comportamentos distintos frente ao problema de moradia. De um lado, como é uma APA (área de proteção ambiental) não é permitido realizar obras de saneamento básico, muito menos casas. Mas por outro, existem equipamentos urbanos instalados pela prefeitura para atender a população local.

Figura 6 – Rua perto do Canto do Cotovelo no Jardim Pantanal. Fonte: ONO (2019)

A figura acima mostra uma rua do Jardim Pantanal próxima do rio Tietê onde não há asfalto, calçada e rede de coleta de esgoto e a iluminação é clandestina. Em períodos de chuva, o alagamento deixa as ruas intrasitáveis e a água costuma invadir as casas.

Neste contexto, o projeto ZL Vórtice, se apresenta como um agregador de diversas instituições a fim de discutir urbanização, moradia e meio ambiente e buscar cooperação e tecnologia para problemas como habitação e enchentes. Foi e é formada por profissionais de diversas áreas como arquitetos, designers, engenheiros, artistas entre outros que contribuem de forma cooperada a estes desafios.

ZL Vórtice

A ocupação em áreas irregulares de vulnerabilidade social e ambiental é uma questão antiga no Brasil que se confunde com a formação de suas cidades.

> O processo de urbanização no país, com o desenvolvimento das grandes cidades, repetiu o mesmo padrão de exclusão à propriedade que marcou o aceso à terra no campo, dificultando a posse legal de lotes nos centros urbanos. (CARDOSO, 2015)

Fazendo um recorte em São Paulo, existem nas suas periferias processos de urbanização de moradias e infraestruturas precárias e um conflito entre a ocupação de áreas de proteção ao meio ambiente e a necessidade de preservá-las. A Zona Leste é um exemplo disto:

> Na periferia da Zona Leste de São Paulo, a expansão urbana se deu ao longo dos eixos de transporte: os ramais ferroviários da CPTM, o metrô, a av. Radial Leste e, depois, a Jacú-Pêssego. Mais tarde a ocupação se deu também na várzea do Tietê, entre a linha do trem e o rio, em áreas muito suscetíveis a enchentes, demandando a implantação de grandes dispositivos de drenagem e contenção das águas. Trata-se de um urbanismo infraestrutural, em que grandes obras ferro/rodoviárias e de escoamento fluvial sustentam operações de reestruturação de extensas áreas de ocupação desordenada e informal. (PEIXOTO, 2013c)

O projeto ZL Vórtice surge do interesse em pesquisar e apresentar propostas para os problemas de ocupação e alagamento. Numa primeira etapa, o ZLV abarcava uma grande área da Zona Leste delimitada pelas avenidas Aricanduva e Jacu-Pêssego.

Num segundo recorte, a partir de 2016, o projeto se concentrou na várzea do rio Tietê em ocupações da várzea como União de Vila Nova, Jardins Lapenna, Helena, Romano e Pantanal numa região de conflito entre a construção de moradias e a proteção ao meio ambiente que envolve processos de reestruturação de assentamentos entre grandes obras de drenagem e contenção.

> O processo de reurbanização de União de Vila Nova, conduzido pela CDHU, é paradigmático. A maior das ocupações na várzea, sujeita à inundações periódicas, foi reestruturada e saneada sem que os moradores tenham sido removidos da área. Primeiro foram realizadas obras de aterro dos terrenos inundáveis (realocando os habitantes) e de drenagem e canalização dos córregos. O centro da área, uma parte mais baixa, era inesgotável, um verdadeiro ralo de escoamento das águas. Ali se construiu canais de drenagem, sobre os quais se desenhou o parque. (PEIXOTO, 2013c)

Dentro dos diversos projetos em desenvolvimento do ZLV há a construção de calçadas drenantes utilizando métodos de fabricação digital a fim de melhorar o problema de alagamento na região.

Projeto Calçadas Drenantes

O projeto Calçadas Drenantes é uma das frentes do ZLV que iniciou em 2016 numa reunião no FabLab da FAUUSP com os representantes do Instituto Alana, Associação dos Moradores do Jardim Pantanal (Amojap), Fundação Tide Setubal, Associação dos Moradores do Jardim Lapenna e Associação Brasileira de Cimento Portland (ABCP).

Na ocasião, o FabLab, a partir de um canteiro experimental, estava buscando desenvolver materiais e sistemas construtivos para a infraestrutura em áreas críticas de ocupações para a consolidação do espaço público.

Neste projeto, o laboratório está responsável pelo desenvolvimento de novas tecnologias adaptadas ao entorno com o uso de formas e estruturas leves que permitam a confecção de peças construtivas. A comunidade é responsável pela confecção e instalação dos materiais no local determinado e cabe à iniciativa privada o fornecimento de material e suporte estrutural e logístico na instalação dos canteiros de obras.

A operação quer atrair para a várzea novos aportes conceituais e tecnológicos, além de promover a participação ativa e a capacitação das comunidades locais.

> É fundamental a participação de criadores e moradores na mudança do paradigma cultural pelo qual essas áreas urbanas são apreendidas pela sociedade. Enfatizar manifestações que particularizem essas regiões no cenário cultural da cidade, valorizando suas paisagens e ambientes urbanos. Desenvolver ferramentas que permitam às populações locais ter maior participação na definição de políticas públicas e ambientais, de modo a perceberem o potencial econômico e cultural de seu meio ambiente e situação urbana. (PEIXOTO, 2013a)

A tecnologia das calçadas combina a pré-fabricação em concreto e moldes feitos por modelagem e fabricação digital.

> A fabricação digital seria uma maneira de viabilizar a produção de objetos sempre diferentes, a modulação, as superfícies curvas em variação contínua. A fabricação digital é baseada na manufatura aditiva, que utiliza impressoras 3D, capazes de fabricar um objeto a partir do seu modelo digital projetado com auxílio de softwares específicos. (PEIXOTO, 2013b)

Figura 7 – Protótipo em escala de forma em madeira feito com máquinas de fabricação digital. Fonte: CAMPOS (2017)

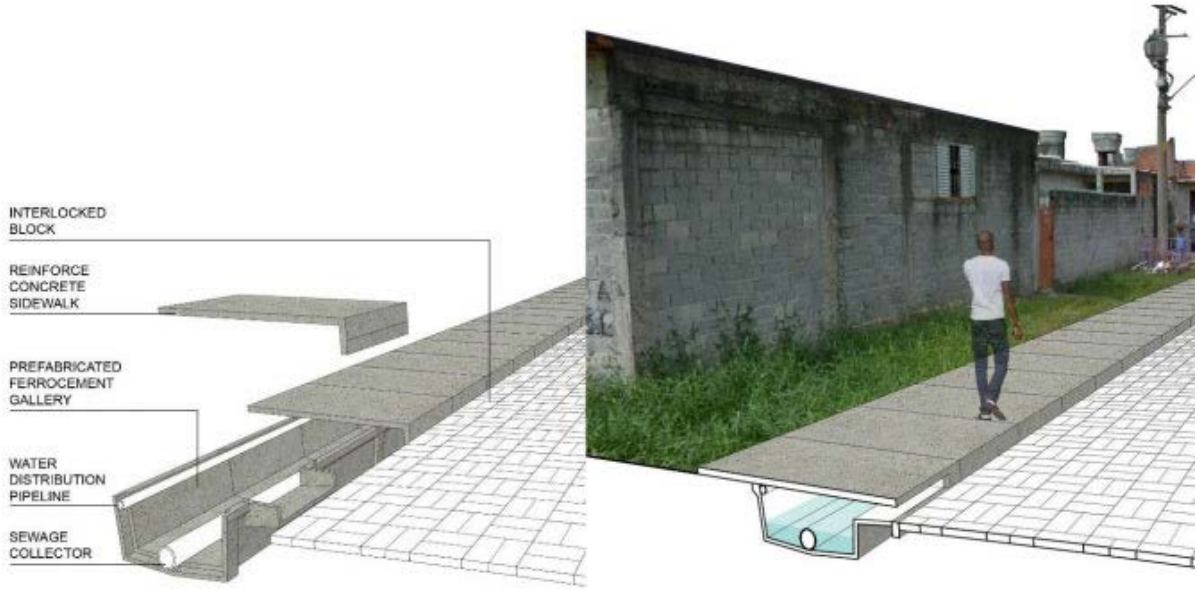


Figura 8 – Componentes (esquerda) e implantação (direita) do sistema de calçada modular. Fonte: FABRICIO (2013)

Ao longo do ano de 2016, pesquisadores do FabLab coordenados pelo professor Paulo Fonseca fizeram visitas no Jardim Helena acompanhados de representantes do espaço Alana e da Associação dos Moradores do Jardim Pantanal (AMOJAP) para iniciar o processo de implantação junto com os moradores de um canteiro experimental.

Ao mesmo tempo, foram apresentados os primeiros exercícios de desenho e impressão digitais dos módulos juntos com os moradores. Numa terceira etapa, os moradores visitam o Laboratório de Fabricação Digital da FAU para acompanhar os testes preparatórios das calçadas.

> O projeto continuou ao longo de 2018 com a construção do canteiro experimental no Canto do Cotovelo, espaço comunitário às margens do rio Tietê dentro do Jardim Pantanal.

> Dentro do Canto, há um galpão construído pela iniciativa de um morador onde são desenvolvidas inúmeras atividades como recreação para crianças e distribuição de comida. O ZLV está utilizando este espaço para a capacitação e mobilização dos moradores nos seus projetos.

Um dos objetivos do ZLV é justamente trabalhar a mobilização dos moradores através da organização de eventos como visitas nos laboratórios da USP e capacitações e oficinas de criação na Várzea do Tietê.

A ideia é mesclar conhecimento técnico com uma aplicação efetiva em áreas necessitadas. Enquanto envolve a comunidade, o projeto busca recursos financeiros e parcerias com empresas como a cimento Portland num eventual fornecimento de matéria-prima.

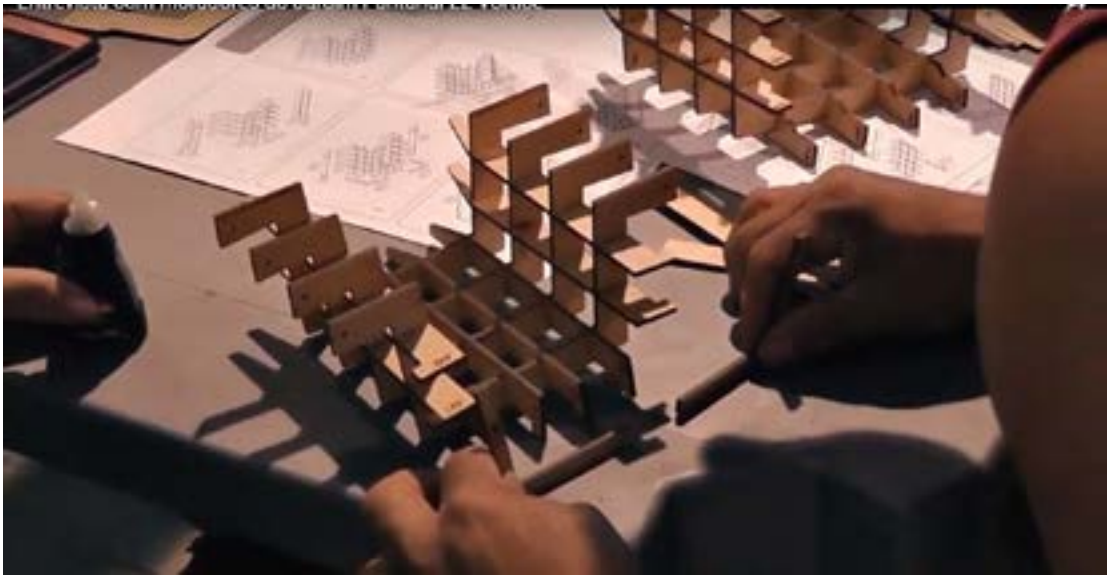


Figura 9 – Detalhe da maquete da forma 3D. Fonte: ONO (2019)

Figura 10 – Pesquisadores da USP e moradores participam da oficina no Canto do Cotovelo/Jardim Pantanal. Fonte: ONO (2019)

É importante ressaltar que há um movimento pela regularização dos lotes coordenado pela AMOJAP (Associação dos Moradores do Jardim Pantanal) e outras entidades ao longo da várzea do Tietê e a proposta do Calçadas Drenantes é de somar aos esforços existentes.

Sustentabilidade econômica de tecnologias em regiões periféricas

Diante da realidade apresentada, pode o Jardim Pantanal estar inserido dentro de uma *smart city*? Dentro do imaginário das cidades futuristas, a área está muito distante de ter equipamentos básicos quanto mais de sistemas sofisticados de monitoramento e gestão urbanas.

Cabe, então, uma reflexão sobre o conceito de *smart city* considerando todo o histórico discutido no início deste artigo e o quão inapropriado é definir se uma cidade é "inteligente" independente de suas características geográficas e sua diversidade interna. Dentro deste conceito, as grandes metrópoles não podem ser classificadas como *smart* uma vez que possuem áreas distintas de desenvolvimento econômico e estrutural e, por isso, as *smart cities* não podem ficar restritas às áreas centrais ou aquelas com boa estrutura de equipamentos urbanos.

Ao analisar o Jardim Pantanal ou qualquer região da periferia, fica mais apropriado discutir a viabilidade de implantação de tecnologias em determinadas áreas levando em conta alguns critérios como presença da iniciativa pública na zeladoria dos equipamentos urbanos ou interesse econômico da iniciativa privada em implementar alguma benfeitoria,

Considerando que o ZLV é uma das poucas iniciativas na área, o projeto não é tão grande e capaz de realizar uma transformação de uma realidade complexa diante de precariedades estruturais como falta de saneamento básico e de esgoto, iluminação clandestina, ausência de asfalto e calçadas e outros problemas. Além disso, deve-se considerar a distância e a dificuldade de acesso do Jardim Pantanal em relação às áreas centrais que dificultam qualquer iniciativa de comunicação.

Mas dentro do escopo a que se propõe que é a tentativa de buscar soluções tecnológicas em áreas periféricas, o ZLV pode ser considerado exitoso. Apesar de não concluído, pois o processo é contínuo e alguns resultados virão a longo prazo, a permanência do projeto é inovadora e já mostra alguns resultados como mobilização e construção de parcerias com o poder público, sensibilização e promoção de mecanismos de sustentabilidade ambiental dentro da comunidade e capacitação em fabricação digital dos moradores para ser usado nos FabLabs[1] (laboratórios gratuitos de inovação digital) da prefeitura.

É necessário ressaltar que as lideranças da região são um elemento essencial na comunicação entre o ZLV e a comunidade e um dos principais objetivos é, portanto, o envolvimento da comunidade no projeto. A proposta do ZLV é, portanto, causar uma reflexão sobre inserção de tecnologias para a cidade e de suas estruturas que possam ser voltadas para a população local de acordo com as necessidades regionais e com envolvimento dos seus moradores.

1 http://fablablivresp.art.br/

Referências

CAMPOS, P. E. F., *Manufatura digital aplicada em construção industrializada:* estado da arte e desenvolvimento de perspectivas. São Paulo: Revista Concreto & Construção, 2017.

CARDOSO, Marcus. *Democracia disjuntiva e cidadania insurgente*. Brasília: Revista Sociedade e Estado, 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/277708632_Democracia_disjuntiva_e_cidadania_insurgente>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

FABRICIO, M. M., *Industrialização de construção*: revisão e atualização de conceitos. São Paulo: Revista de pós graduação em arquitetura e urbanismo FAUUSP, 2013.

FIGUEIREDO, Gabriel Mazzola Poli de. *O discurso e a prática da Smart City*: Perspectivas críticas e aproximações sistemáticas no contexto de metrópoles latino-americanas. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://gabrielpoli.com/publicacoes/>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

KPF. *New Songdo City*: Songdo International Business Districit. KPF, 2018. Disponível em: <https://www.kpf.com/projects/new-songdo-city>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

ONO, Eduardo Eiji., et al. *Entrevista com moradores do Jardim Pantanal.* São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJZtPfx7Cf4>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Oficinas ZL Vórtice*. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://zlvortice.files.wordpress.com/2015/01/oficinas.pdf>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

_____. *Seguindo a matéria.* São Paulo, 2013. Disponível em: <https://zlvortice.files.wordpress.com/2015/01/seguindo-a-matc3a9ria.pdf>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

_____. *Urbanismo infraestrutural.* Mutações na Zona Leste de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://zlvortice.files.wordpress.com/2015/03/urbanismo-infraestrutura.pdf>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

POHL, E. *Masdar Sustainable City/LAVA,* 2009. Disponível em: <https://www.archdaily.com/33587/masdar-sustainable-city-lava/1251730400-masdar-300dpi-simon-15-15>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

PURSLEY, A. *Na eco oasis rising up in the Abu Dhabi?* Photographing the "City of Possibilities", 2016. Disponível em: <https://edition.cnn.com/style/ article/city-of-possibilities-etienne-malapert/index.html>. Acesso em 8 de fev. 2018.

YAMANA, Daniella Naomi., et al. *Calçadas drenantes:* intervenções físicas com desenvolvimento social. Concepción: SIGraDi, XXI Congreso de la Sociedad Ibero-americana de Gráfica Digital, 2017.

ZL VÓRTICE. *Apresentação.* São Paulo, 2013. Disponível em: <https://zlvortice.wordpress.com/apresentacao/>. Acesso em 15 de fev. de 2019.

O quarteirão como tipo urbano

Felipe de Souza Noto, Escola da Cidade, Brasil
felipe@be.arq.br
Helena Aparecida Ayoub Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
lena.ayoub@usp.br

PALAVRAS-CHAVE:
quarteirão; desenho urbano; morfologia urbana.

RESUMO

O espaço urbano não é um dado estático, tende à transformação constante, resultante da pressão dos diversos agentes. Nessa dinâmica o processo dominante costuma ser o contínuo aumento da densidade construída, seja pelo crescimento da mancha urbana ou pela alteração da relação entre lotes e área edificada, isto é, a substituição de edifícios por exemplares de maior área. O quarteirão é, neste cenário, dos elementos de composição da forma urbana o mais estável. Propõe-se aqui a leitura do quarteirão como um fato urbano com certa autonomia, como um tipo urbanístico. Interessa descrever os modelos consolidados que definem o quarteirão, por meio da implantação de seu conjunto construído. O século XX assistiu a um embate entre os modelos de cidade que consideram a manutenção da ocupação típica da cidade tradicional (com edifícios implantados no alinhamento do lote) e a defesa

da autonomia das construções em relação a seu suporte, sintetizada pela luta de Le Corbusier com a rua corredor. A leitura deste panorama permite definir os matizes intermediários entre o quarteirão tradicional e a dissolução da quadra, fundamentais para trazer a discussão para um cenário mais cinzento como o de São Paulo, onde sobreposição de instrumentos normativos ergueu quarteirões em que os modelos imaginados não se completaram e competem dentro de um mesmo contexto. Entender o quarteirão como um fato urbano, permite antever uma transformação que caminhe para uma consolidação mais coerente, em que os novos edifícios sejam feitos dentro de uma lógica de conjunto.

Modernidade, pós-modernidade e o quarteirão

Apresenta-se aqui um desdobramento da tese *O quarteirão como suporte da transformação urbana de São Paulo* (NOTO, 2017), escrita e orientada pelos autores deste artigo. Tomar o quarteirão enquanto suporte da transformação urbana leva à reflexão sobre as peças que a ele serão conectadas. Em outras palavras, como a arquitetura responde a este agrupamento mais ou menos definido, seja por um único edifício ou pela articulação de diversos fragmentos resultantes de um parcelamento mais complexo. Entender, portanto, a arquitetura enquanto um fenômeno essencialmente urbano.

> Um dos 'caracteres' essenciais da arquitetura como fenômeno urbano [...] é colocar-se de quando em quando em 'relação a' (a outras arquiteturas existentes, a uma determinada paisagem, a um sistema de infraestruturas, etc.). Ser parte acabada de um processo em constante devir, mas tanto mais relevante na sua mudança quanto mais as 'partes' forem arquitetonicamente resolvidas e compostas entre si". (AYMONIMO, 1984, p.126)

A noção de quarteirão delimitado por ocupações perimetrais serviu de base para o desenho do espaço público genérico das cidades pré-industriais e industriais e naturalizou-se como forma urbana tanto em cidades de ocupação espontânea quanto naquelas de matriz planejada. A constituição de quadras enquanto resultado oposto dos vazios viários, como negativo privado do espaço público, manteve-se como consequência obrigatória da consolidação dos núcleos urbanos ao longo dos séculos.

Desde o pioneirismo da quadrícula de Hipódamo de Mileto, a regularidade lógica foi estratégica para as ocupações militares em cidades de desbravamento de território, seja no avanço do Império Romano, na colonização espanhola e inglesa na América. Os bons resultados foram retomados na era industrial, como solução racional para as demandas de ampliações de cidades existentes, como nos célebres exemplos de *ensanches* espanhóis, condensados na imagem do Plano de Idelfonso Cerdá (1860) para a expansão de Barcelona.

Isso não exclui, entretanto, resultados semelhantes (em termos de forma urbana) nos quarteirões de cidade de crescimento não planejado: a tendência de adensamento e transformação

manteve a unidade da quadra como referência e como contraponto à rua. A intervenção do Barão de Haussmann – referência para tantas outras intervenções urbanas a partir do final do século XIX – ratifica a aderência à unidade formal da quadra, não obstante a transformação radical de seu suporte viário; aliás, o empenho público da consolidação (e complementação) das quadras dentro de uma lógica unitária é notável.

Nas primeiras décadas do século XX, o urbanismo funcionalista amadurece a discussão moderna que irá estruturar o enfrentamento do vínculo obrigatório entre o suporte viário e a edificação. Até este momento, estava implícita a relação hierárquica entre a forma urbana geral e os elementos particulares edificados: o edifício era, até ali, um desdobramento das lógicas implícitas estabelecidas pelo quarteirão, um elemento de composição numa estrutura pré-estabelecida.

O funcionalismo moderno exigiu um questionamento desta condição: se o edifício deve ser explorado em suas melhores condições de desempenho (ambiental, estrutural, ocupacional), não deve se submeter a premissas alheias a sua lógica particular. A figura de Ernst May (1886 - 1970) aparece como referência simbólica deste enfrentamento: ao radicalizar ao seu mínimo as condições necessárias para a habitação humana, May estabelece os critérios genéricos para implantação de edifícios capazes de replicar as condições ideais a parcelas maiores da população. A arquitetura ideal para o homem ideal, sem nuances e sem espaço para variações; a materialização da reprodução socializante de blocos homogêneos em conjuntos intermináveis.

O diagrama da evolução da cidade, apresentado por May (1930) é a perfeita ilustração do desmonte gradativo da ocupação das quadras. Do quarteirão de ocupação perimetral, com lotes múltiplos respeitando uma lógica implícita de alinhamentos com a criação de espaços internos ambíguos e aleatórios à rigidez funcionalista dos blocos paralelos perfeitamente orientados e igualmente espaçados.

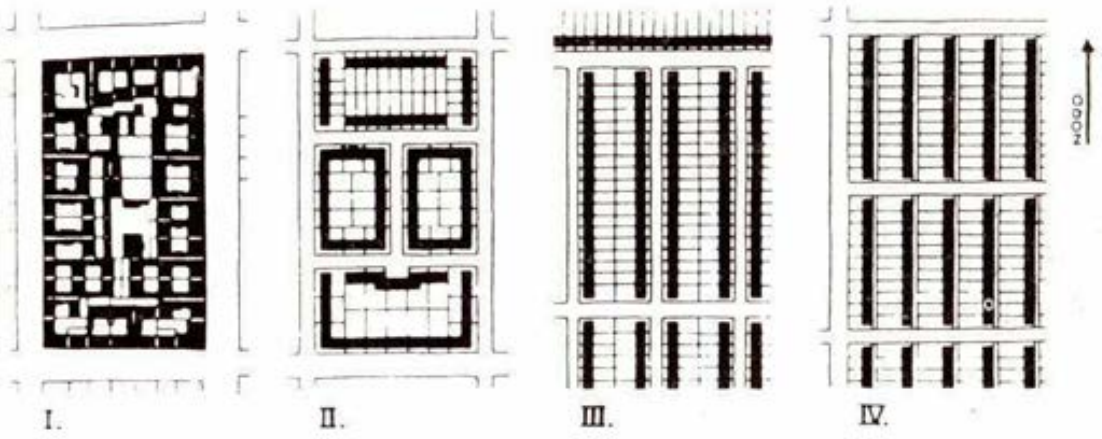


Figura 1. Ilustração de Ernst May para o artigo Das neue Frankfurt: internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung. Revista Das neue Frankfurt, jan 1930, p.34. Disponível em: < http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1930/0067 > Acesso 14 fev 2019.

Um subtexto acompanha este exercício e deve ser revelado desde o início: a matriz compositiva do quarteirão tradicional (edifícios alinhados à rua, a ocupação da testada do lote – ou de uma linha paralela a ela -, e o agrupamento de blocos em conjuntos de uma determinada dimensão) tem lugar cativo no imaginário urbano ao longo de todo o século XX, mesmo nos períodos de maior radicalismo moderno. Isso significa afirmar que mesmo os teóricos mais contundentes do funcionalismo de uma maneira ou de outra cederam a dinâmicas estabelecidas pelo quarteirão tradicional; essa persistência explica também – parcialmente – a retomada cíclica do quarteirão em todos os movimentos revisionistas, da Cidade Jardim à pós-modernidade. O próprio diagrama de Ernst May mantem ao longo da evolução esquematizada uma mesma matriz viária que define algo que se pode entender como quarteirão.

Esta ideia é de certa forma conflitante com a construção historiográfica mais aceita que descreve um processo linear: a quadra de ocupação perimetral (enquanto metonímia da cidade tradicional) é redesenhada no final do século XIX, negada e dissolvida (PANERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013) pelo urbanismo moderno, até ser finalmente retomada pela pós-modernidade no final do século XX. Haveria, neste esquema, um período de negação absoluta do modelo tradicional da cidade – o que, como veremos, realmente houve; entretanto, é necessário apontar que esta condição não pode ser generalizada para toda a arquitetura moderna. Há muitos exemplos modernos atentos à formatação de quarteirões como unidade reconhecível.

Seguindo a lógica desenhada por May (1930), a ocupação tradicional da cidade e seus problemas ambientais crônicos são enfrentados numa primeira etapa por soluções higienizadoras que reconfiguram quarteirões desenhados por cuidadosos e amplos espaços vazios interiores; são superados pela organização racional das cidades jardins inglesas que, ao mesmo tempo, multiplicam as áreas verdes e enfileiram as construções numa partição funcional e lógica; por fim, May apresenta como ponto de chegada os blocos paralelos dos bairros de Frankfurt.

Mais recentemente, com objetivo similar ao diagrama de May, Christian de Potzamparc (1997) publicou seu artigo *A terceira era da cidade*, em que trata de sintetizar o processo de enfrentamento do quarteirão e da rua corredor. Sua interpretação – um recorte feito a partir da cidade de Paris - sintetiza a questão na existência de três períodos, separados por transições marcadas por rupturas dos processos consolidados.

O primeiro é o da cidade pré-industrial, em que a ocupação de forma tradicional (edifícios erguidos no perímetro da quadra, com pouco espaço livre no interior) descreve literalmente o corredor vazio entre a massa construída de edifícios. É essa a condição da Paris pré-Revolução Industrial que não se altera com a grande operação de Haussmann: a lógica de estabelecer o espaço público mais genérico como resultado inverso das massas edificadas segue valendo. Essa modelo apresenta uma extraordinária constância. Um mesmo esquema, único e simples, conferiu-lhe ordem: a rua corredor. O termo em francês adotado para quadra (*ilôt*) é bastante representativo da relação estabelecida entre as esferas públicas e privada do espaço público construído: os edifícios são agrupados em ilhas rodeadas de vazio; rua e quadra são indissociáveis e se configuram mutuamente. A “dimensão coletiva” da cidade está restrita ao que não é ilha, ao que representa água nesta metáfora:

seja nos canais corredores das ruas, seja nas baías de alargamento do domínio público nas praças. A coesão da forma da cidade é dada pela dimensão coletiva e comunitária.

A escassez de espaços livres coletivos está na base do questionamento moderno a esta condição urbana, desdobrada, por sua vez, da mesma crítica feita pelo movimento das Cidades Jardins. Embora com entendimentos antagônicos sobre a propriedade da terra ideal destas áreas livres, os dois movimentos levantaram a necessidade de ampliação dos espaços entre edifícios, pautados inicialmente por argumentos de caráter sanitarista de garantia das condições mínimas de iluminação e ventilação das unidades habitacionais.

O segundo período (ou "era") de Potzamparc teria se estabelecido a partir da rejeição da rua como modelo de ocupação da cidade. A diversidade foi substituída pela racionalidade, pela lógica de organização socializante da modernidade. Os edifícios, antes desenhados pela matriz urbana existente, tornaram-se objetos autônomos e precisos, sem atribuições relativas à construção do espaço público.

> "Esta reversão topológica é essencial. É aí que se origina toda a transformação, a oposição entre a primeira e a segunda era. E, curiosamente, este esquema não se apresentou de modo explícito, concebido como tal: começamos a pensar segundo os objetos, como pensávamos antes segundo o esquema da rua, tão natural que era este esquema da rua na primeira Era que não foi necessário enunciá-lo, que imaginávamos consubstancial a própria ideia de cidade". (POTZAMPARC, 1997, p.39)

A ruptura descrita pelo autor é dramática. A lógica milenar de construção da cidade a partir da distinção entre cheios e vazios é subvertida pela possibilidade de multiplicação dos vazios e de concentração (em altura) dos cheios. A esta equação, foi adicionado o fator automóvel que também desviou o foco do urbanismo para a possibilidade de um funcionamento dos sistemas de deslocamento intraurbano de outra ordem. O quarteirão perdeu a raiz de sua necessidade: a rua não seria mais o único lugar do pedestre, uma vez que as distâncias a serem percorridas passam a contar com o auxílio da mecanização. Os espaços públicos puderam, assim, multiplicar-se em dimensão e frequência.

A defesa das virtudes de edifícios independentes da lógica da matriz viária foi encampada por Le Corbusier. O suíço consolidou-se como porta-voz da discussão ao descrever o que chamou de "tirania da rua". Marcava, com isso, território no enfrentamento da rua corredor, isto é, da condição de implantação dos edifícios obrigatoriamente na face dos lotes, respeitando ordenamentos que impediam o pleno desenvolvimento de suas recentes inovações construtivas. O desenvolvimento teórico deste embate levou às propostas mais radicais da arquitetura moderna, justamente aquelas que negavam o suporte urbano como referência para a implantação dos edifícios. Lâminas ou torres em amplos espaços públicos (parques ou jardins), blocos multifuncionais autônomos (concentrando diversas funções urbanas em uma mesma peça), ou grandes estruturas que se desenvolvem pelo território alheias às preexistências; todas ilustrações do discurso em defesa da autonomia do edifício em relação à cidade, uma sorte de re-

versão hierárquica entre arquitetura e urbanismo. “Abolida a tirania da rua, as esperanças estão permitidas” (LE CORBUSIER, 1967, p.92).

O esquema de Le Corbusier lhe serve de pretexto para montagem de argumentos contrários ao rigor imposto pela disposição tradicional dos edifícios em quarteirão. O combate à rua corredor era, no fundo, o combate aos limites impostos ao espaço livre pelos domínios da propriedade privada e a luta pela socialização absoluta do chão da cidade. Faz parte desta mesma intenção a defesa dos pilotis, que libertam os edifícios da função de limite entre as esferas pública e privada.

> “A rua pode conter seu drama humano. Ela pode refulgir, sob o novo brilho das luzes. Ela pode sorrir, graças à sua variegada aparência. É a rua do pedestre milenar; é um resíduo dos séculos; é um órgão inoperante, decaído. A rua nos usa. Elas nos causa aversão! Mas então por que perdura?” (LE CORBUSIER, 2004, p.195)

A desconstrução da rua corredor integra, portanto, a estratégia corbuseana de esgarçar os pressupostos da vida urbana moderna, cuja materialização até aquele momento dependia da construção de limites claros entre edifício e rua, entre praça e calçada, entre áreas livres e áreas ocupadas. O urbanismo da civilização maquinista apresentava-se como resultado da nova era industrial e supunha a cidade que melhor se adequaria às novas aquisições da humanidade. Entre elas, sem dúvida, o automóvel figurava como um dos principais agentes de transformação, pois exigia uma reformatação de seu plano de suporte: a rua.

A rua foi, então, apontada como condensação de duas questões centrais que deveriam ser enfrentadas. A primeira é o deslocamento e das novas velocidades impostas pelos automóveis. A rua tradicional, com sua largura restrita e acesso direto aos pedestres, representava um risco e um empecilho às possíveis virtudes da máquina: era preciso separar o fluxo de veículos da vida quotidiana da cidade. A segunda já havia sido enfrentada pelos alemães: a desordem natural resultado da dinâmica capitalista que era, aparentemente, contraditória às aspirações socializantes e supostamente harmonizadoras que a arquitetura e o urbanismo intuíam. A setorização da cidade isolando cada uma de suas funções completava o raciocínio para as novas cidades, mas a mesma lógica de questionamento da rua corredor serviu de norte para diversos projetos em menor escala.

Apesar das virtudes conceituais, este modelo de cidade colecionou críticas centradas por uma questão fundamental: a falta de diversidade e o descolamento da realidade do pedestre. É fato que a busca por uma solução estandardizada - que respondesse à nova realidade da indústria da construção, à demanda por habitação causada pela destruição da guerra e pelo crescimento da população urbana europeia e americana e à adesão conceitual à civilização maquinista em que os homens viveriam em condições igualitárias – foi incapaz de reproduzir a riqueza cultural sedimentada nas cidades existentes.

> “Os seus autores tentam substituir ‘ao caos e à anarquia’ da cidade especulativa uma ordem racional, baseada num reexame crítico das diversas funções, entendidas como relação atividade-destino de utilização, a fim de tornaram evidente a diversidade das relações

> físicas que podem e devem estabelecer-se quando essa relação é extrapolada pelas sobreposições e misturas em ação nas cidades e que se foram verificando nos últimos dois séculos. Esta 'diversidade' não procura todavia recompor um dos traços característicos da grande cidade como resultado físico (construtivo) de uma implantação humana muito complexa: tenho em mente a ampla margem do 'supérfluo' que, com características diferentes segundo as sociedades e as épocas históricas sempre caracterizou a cidade; e que podemos investigar até o limite numa série de construções simbólicas com nenhum destino específico senão o 'urbano'". (AYMONIMO, 1984, p.114)

A separação das funções (habitação, lazer, trabalho e circulação) dentro da cidade também contribui para a especialização dos bairros e impedem a reprodução das trocas cotidianas experimentada nas cidades não setorizadas. Tomo como exemplo a celebrada obra de Jane Jacobs – talvez a mais influente voz da pregação pela diversidade urbana. Em *Morte e vida das grandes cidades norte americanas* (JACOBS, 2003), livro originalmente publicado em 1961, a autora esboça uma cartilha de procedimentos para garantir a diversidade na ocupação da cidade e lista quatro itens: 1) a necessidade de usos combinados; 2) a necessidade de quadras curtas; 3) a necessidade de prédios antigos; 4) a necessidade de concentração.

Sua crítica é direcionada à corrente ideológica – que se manteve majoritária por décadas tanto nos EUA como em diversos outros países – seduzida pela metodologia de bases científicas consumada pela Carta de Atenas. O funcionalismo urbano é o pai, por exemplo, do zoneamento, principal peça legislativa das cidades norte americanas (e brasileiras). "Para compreender as cidades, precisamos admitir de imediato, como fenômeno fundamental, as combinações ou as misturas de uso, não os usos separados." (JACOBS, 2003, p.158)

À imagem de cidade a que se refere a crítica de Jacobs correspondem os bairros residenciais que se multiplicavam nas periferias das grandes cidades, erguidos muitas vezes com ótimos exemplares arquitetônicos, mas restritos a sua existência pouco diversa. Em um posicionamento antagônico a esta condição se estruturam os processos revisionistas que inauguram a terceira era descrita por Potzamparc.

> "A cidade da 3ª era é formada de arquipélagos de bairros que se costeiam, fragmentos de todas as escalas, alguns inteiros e quase homogéneos relativamente à época de sua formação, outros bastante heterogéneo". (POTZAMPARC, 1997, p.46)

A ideia de formar arquipélagos é uma resposta à reação esboçada pelo movimento pós-moderno de retomar a todo custo o desenho do quarteirão completo, com ocupação perimetral como retomada cenográfica da cidade pré-industrial. A posição de Potzamparc é, em princípio, apaziguadora ao reconhecer a herança indelével que a modernidade impôs ao oferecer alternativas arquitetônicas bem-sucedidas em diversas escalas – rechaçadas pelos críticos pós-modernos. Sua proposta para encerrar a questão apresenta a solução híbrida de "quadra aberta", na qual propõe uma reocupação das franjas das quadras, redefinindo a noção de rua quarteirão, com liberdade suficiente para experimentações arquitetônicas desvinculadas desta lógica. Os espaços públicos seguem se multiplicando – como nas propostas modernas – mas agora tomando área do domínio privado, ocupando os interiores das quadras e os desenhando como extensão da rua.

Os objetos continuam sempre autónomos, mas ligados entre eles por regras que impõem vazios e alinhamentos parciais. Formas individuais e formas coletivas coexistem. Uma arquitetura moderna, isto é, uma arquitetura relativamente livre de convenção, de volumetria, de modenatura, pode desabrochar sem ser contida por um exercício de fachada imposto entre duas paredes contíguas.

Há, entretanto, um questionamento que parece essencial. O autor descreve a necessidade de existência de uma ruptura para que se configure uma nova "era", a criação de algo inédito para encerrar o ciclo anterior. A terceira era, portanto, deveria apresentar uma solução completamente desconhecida; para tanto, teríamos de aceitar a ideia de que pela primeira vez edifícios "modernos" se organizavam por uma forma coletiva que reconhece a quadra. O que, veremos, não é verdade.

Este artigo apresenta um esforço de identificação de esquemas tipológicos ocupação do quarteirão; das doze categorias descritas apenas duas encaixam-se completamente na descrição de "segunda era", por negar a rua e desorganizar por completo a referência ao quarteirão. As demais, incluindo diversas manifestações da própria modernidade, flertam com as descrições feitas para a primeira ou para a terceira. Se propõe, neste ponto, uma necessária reflexão sobre a contribuição moderna no campo do urbanismo, ou mais precisamente, do desenho urbano: a modernidade não abandona, como regra – exceto em alguns casos radicais – a noção tipológica do quarteirão.

Esquemas tipológicos propostos

Independentemente do porte da intervenção, o que organiza a seleção das estratégias tipológicas de enfrentamento do quarteirão é o modelo de cidade imaginada pelos projetos; a arquitetura entendida enquanto síntese de um ideal urbano perseguido. É neste sentido que se podem antecipar as duas categorias que efetivamente dissolvem o quarteirão. A primeira é a implantação de blocos (ou torres) isoladas em vastas porções de terra vazia; o conceito de torres no parque consolidou-se como um tipo moderno e, em muitos casos, se afasta das definições urbanas de outros agentes: a rua está distante, permitindo que a implantação dos edifícios seja feita com a maior liberdade possível. A segunda são os edifícios-cidade, a condensação teórica da máquina de morar de Le Corbusier; toda a cidade é trazida para o edifício (a rua, o comércio, os equipamentos). Por um lado, os programas passam a ser comandados pelo desenho preciso do arquiteto; por outro, o território antes ocupado pela cidade pode ser devolvido à natureza.

Nas demais categorias, inclusive naquelas reconhecidamente modernas, o quarteirão mantem sua influência de origem. Os *Siedlungs*[1] de Ernst May, por exemplo, são uma transgressão evidente à imagem de cidade tradicional e à rua corredor, mas não dissolvem por completo a referência do quarteirão. O parcelamento é tributário de uma lógica viária (ainda que apareçam sistemas pedonais no interior do lote), e a disposição dos blocos ainda se referem aos alinhamentos do próprio lote. Mesmo nos casos em que as lógicas de mobilidade são completamente apartadas (Brasília, por exemplo), a disposição dos blocos (e particularmente da vegetação) retomam a imagem do

1 Siedlung. Referência aos bairros habitacionais produzidos pelo órgão público de urbanismo da cidade de Frankfurt, chefiado por Ernst May entre os anos de 1925 e 1930.

quarteirão tradicional definindo com alguma clareza os limites do conjunto.

A quadra moderna é entendida como oportunidade de organização social, e exige– para tanto – de uma intenção formal explícita. Retomar a figura do quarteirão, ainda que de maneira apenas insinuada, é uma estratégica recorrente como os exemplos a seguir serão capazes de mostrar. É importante descrever o ponto de partida da reflexão moderna, e desenvolver alguns temas que a discussão exige. Direto ao ponto:

> "Acredito que exista efetivamente uma unidade nas cidades sul-americanas: a quadra espanhola. Unidade humana excelente para construções de pouca altura até que chegou a velocidade mecânica. O automóvel necessita de um cruzamento escalonado e o agrupamento de várias quadras espanholas pode chegar a constituir a unidade de circulação mecânica que lhe é apropriada. Em consequência, sustento que a quadra deve subsistir por transparência, sob as novas disposições urbanísticas. Como a cúpula e o capitel, como a medida musical, a quadra espanhola é uma concepção essencialmente diferente do destino humano". Le Corbusier, citado por VERA, L. (1952). *Le Corbusier, arquitecto: Una lección de urbanismo.* Revista Pórtico, 11 (12), 3-6. Apud (O´BYRNE, 2012, tradução nossa).

Diferentemente do que pode sugerir uma leitura meramente iconográfica da obra de Le Corbusier sobre o quarteirão, sua postura não é essencialmente de combate radical à noção de quadra. Ao contrário, elogia - nesta entrevista dada no período em que visitou seguidamente Bogotá para desenvolver um plano – a condição unitária representada pela quadrícula colonial espanhola. A contradição apontada reside, no entanto, na nova condição tecnológica da humanidade, sobretudo na introdução do automóvel como elemento quotidiano na vida urbana.

Por outro lado, os tipos descritos como torres no parque ou a unidade de habitação são os caminhos mais radicais: a conversão do suporte dos edifícios em parque não apenas dissolve a quadra, mas toda a cidade. Perdem-se as referências – e toda a vida urbana, como dirão os críticos na sequência. Atingiu-se o fim da linha, a esta altura; não havia mais como avançar, já que cidade tal como até então conhecida não faz parte da nova equação urbana proposta. É este o ponto de inflexão apontado pelos críticos e historiadores. A partir dele, estruturam-se os processos revisionistas pós-modernos. Como antítese absoluta dos edifícios-cidade, surgem os quarteirões revivalistas, numa atitude acrítica e preconceituosa; a dissolução da quadra é substituída pela obrigatoriedade da ocupação perimetral aos moldes pré-industrial.

> "Adotar hoje essa generalização sem questionar o tecido dos lotes internos traz o risco de mostrar a aparência externa de urbanidade sem garantir as condições para que possa acontecer. Isso confere ao urbanismo uma postura comparável àquela do pós-modernismo na arquitetura que substitui a história por referências e pelo uso de símbolos. O urbanismo pós-moderno, que se desenvolveu como resposta a uma crise de cidade, acaba se tornando uma proliferação de signos, como se estes fossem suficientes para esconder a realidade" (PANERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.207)

É neste contexto crítico que devemos entender a manifestação de Christian de Potzamparc. Assim como Ernst May e Le Corbusier, Potzamparc é arquiteto de atuação prática e procura, por meio da apresentação de um esquema teórico, justificar suas atitudes de projeto e colocar-se criticamente à atuação pós-moderna dominante.

> "Assim, não somente nós estamos, por toda parte onde construímos, onde vivemos, face a territórios duais, contraditórios, marcados pelas duas Eras precedentes, mas também toda nossa cultura e nossa bagagem teórica estão marcadas por esta dupla herança, sem que uma nova síntese tenha acontecido". (POTZAMPARC,2007, p.41)

Entretanto, cravar uma leitura panorâmica de experiências urbanísticas contemporâneas pautadas pela definição de uma terceira era é uma tarefa arriscada. É possível afirmar que o fim de linha do urbanismo moderno é não mais do que uma construção historiográfica forjada pela crítica pós-moderna, uma vez que diversos caminhos paralelos foram trilhados contemporaneamente. Inúmeros caminhos foram esboçados pela própria arquitetura moderna.

Parece claro que vivemos um momento em que os desdobramentos das duas eras anteriores (a cidade de ocupação tradicional das quadras rígidas e a cidade moderna da desconstrução da rua corredor) estão presentes nas equações de construção e reconstrução da edificação urbana. Restringir a um único caminho as múltiplas alternativas experimentadas nos exemplos a seguir apresentados, porém, é um posicionamento estreitamente direcionado. A quadra aberta – solução teórica de Potzamparc – é apenas uma das alternativas que reúnem a atenção ao desenho tradicional da quadra e a possibilidade de fruição do solo em seu interior.

Sob o ponto de vista fundiário, aliás, pode-se dizer que a quadra aberta é uma solução essencialmente moderna, pois em sua raiz reside o apego à obrigatoriedade de oferecer o solo privado ao uso público (ROWE, 1985). Há de se considerar como válidas, portanto, alternativas que assumam as restrições à propriedade privada, e que não ofereçam necessariamente o interior dos lotes (ou das quadras) ao uso público ou mesmo coletivo; ou projetos que liberem a ocupação do miolo da quadra, mas completem a ocupação no alinhamento da rua. Ou ainda, projetos que não sigam qualquer destes preceitos, mas que se organizem a partir de lógicas indicadas pelas circunstâncias de seu entorno.

Esta última condição, essencialmente contemporânea, também gera algumas soluções tipológicas que serão apresentadas aqui. Intervenções que não partem de uma ação abrangente de construção de um quarteirão inteiro, mas que propõe fragmentos que compõem uma lógica de conjunto. Em outras palavras, o quarteirão é uma unidade construtiva com capacidade de informar às edificações posteriores a sua formatação original as regras implícitas que a definem. Compreender estas regras (que não são necessariamente normas urbanísticas oficiais) é o desafio tomado pelos projetos reunidos aqui; são, então, respostas à condição particular de um sítio em que a morfologia do quarteirão tem um papel central. Este conjunto de exemplos apresenta a condição de cidades cuja ocupação é estruturada sobre a lógica tradicional, com quarteirões formalmente estabelecidos e edifícios rigorosamente vinculados a eles (embora

com exigências normativas de gabaritos e alinhamentos). A descrição feita pelo arquiteto Fernando Diez para Buenos Aires é válida como síntese deste tipo de enfrentamento:

> "A única arquitetura cientificamente válida é aquela que parte da compreensão das leis básicas do desenvolvimento de um território dado. (...) Trata-se (...) de reconhecer as leis essenciais de um fenómeno e saber como convertê-las em elementos úteis para a discussão de seu desenvolvimento ou transformação". (DIEZ, 1996 p.39, tradução nossa)

A seguir, apresentam-se os doze esquemas tipológicos de enfretamento do quarteirão apresentados numa ordem crescente de dissolução da quadra, não necessariamente coincidente à sequência cronológica.

a. Edifício quarteirão com pátio central

Figura 2. Esquema: edifício quarteirão com pátio central

Este primeiro agrupamento tipológico reúne os projetos em que a matriz tradicional de ocupação do quarteirão é regra de primeira ordem. Edifícios contínuos, faceados na testeira dos lotes e com profundidades ajustadas de modo a criar pátios internos legíveis.

Os pátios internos são, na verdade, os protagonistas deste tipo de solução. Os exemplos reúnem-se em dois conjuntos, de períodos e justificativas teóricas distintas, mas ainda dentro de um mesmo espectro formal. A situação é explorada até seus limites: o pátio interno é ampliado, subdividido, explorado em novas condições fundiárias, aberto; mas mante-se intacta a relação entre edifício e rua, fixa na superfície do alinhamento do lote.

O primeiro deles é uma resposta às precárias condições de iluminação e ventilação que a ocupação desordenada das quadras históricas das cidades norte-europeias desenvolveram com o adensamento da era industrial; resumidamente poderia se descrever essas experiências como tentativas de redesenho do status quo urbano, como operações de massificação da produção habitacional tendo como dado a condição tradicional do quarteirão de ocupação perimetral. É o modelo das expansões holandesas, alemãs e austríacas, nas primeiras décadas do século XX, com destaque para as quadras propostas no Plano Sul de Amsterdã (1913-1934) de H. P. Berlage ou modelos de *Hof* germânicos.

O segundo apresenta as práticas do urbanismo pós-moderno, no final do século XX, com a retomada contextualista de soluções de ocupação de décadas passadas. A reação aos excessos de um determinado período histórico tende a ser o posto extremo a ele, também carregado

de radicalismo. Se o combate declarado de Corbusier, em algum momento, elegeu a rua quarteirão como inimigo, o objetivo de parte dos que se alinharam na sua crítica foi a retomada da ocupação perimetral da quadra como dogma, enquanto saída obrigatória da crise existencial da rua. Em nome de um pretenso contextualismo, a pós modernidade multiplicou intepretações de ocupações perimetrais no limite do lote, reconstruindo aquilo que supostamente seria o ambiente urbano anterior ao desmonte proporcionado pela modernidade.

O modelo da quadra fechada carrega uma validação da história, é uma sorte de saída segura para o desenho de quarteirões, sobretudo para aqueles implantados em cidades de formação pré-industrial. Talvez por este motivo se mantenha como solução recorrente válida até os dias de hoje, ainda que sem a conotação contextualista dos exageros pós-modernos. Arquitetos não vinculados a esta corrente teórica apostam na ocupação perimetral pelas mesmas razões originais: definir com clareza a interface entre o espaço público e o privado, criar uma área de convívio (seja ela pública ou apenas coletiva) no interior do quarteirão, sem correr o risco de invalidar (por competição) as dinâmicas da rua. Os pátios prisioneiros (ainda que com acessos públicos) não se tornam passagens paralelas às calçadas, e assumem – em tese – um papel urbano distinto.

b. Associação entre edifícios com a definição (parcial) da rua corredor

Figura 3. Esquema: associação entre edifícios com a definição (parcial) da rua corredor

Exemplos em que a ocupação das faces do quarteirão é feita intencionalmente - como estratégia de recuperação da dinâmica urbanas dos edifícios voltados para a rua – mas com aberturas significativas ao interior da quadra, de modo que não restem dúvidas sobre o caráter público deste espaço. São edifícios da segunda metade do século XX, certamente influenciados pela crítica à modernidade mas ainda a ela referentes.

Este modelo carrega a conformação de uma quadra de ocupação perimetral a uma condição de completa ambuiguidade na propriedade e uso de sua porção interior. Ao completar apenas duas ou três frentes, o conjunto de edifícios oferece ao uso público seu pátio interno – se é que este espaço ainda pode ser assim denominado. Para ficarmos com apenas um exemplo, recorro ao projeto de Josep Lluis Sert para a Roosevelt Island (Nova York, 1974), onde uma via central organiza uma sequência de quadras que oferecem seus pátios ao uso coletivo; o adensamento vertical garante o dinamismo de usos ao longo da rua e compensa a falta das frentes não ocupadas pelas quadras opostas.

c. Insinuação da quadra

Figura 4. Esquema: insinuação da quadra

Os exemplos reunidos para esta tipologia compartilham a oportunidade de ocupar uma quadra completa ou, ao menos, considerá-la como unidade de projeto. Mais do que enfrentar um território vasto (parque) e isolado do sistema viário, são projetos que negociam com o tecido urbano existente e procuram soluções de implantação que denunciem esse acordo.

São operações precisas e sutis. A disposição dos novos volumes revela a lógica inaugurada pela ocupação tradicional da quadra: retoma alinhamentos, marca a esquina, cria exceções que iluminam a regra do restante da cidade. A rua corredor continua configurada, mas surge um ruído importante que, ao mesmo tempo, a elogia e a critica. A possibilidade de acesso ao interior do lote/quadra é uma virtude que se revela sem, entretanto, negar as regras implícitas de organização da cidade.

Trata-se de uma situação de exceção, por natureza. O reconhecimento das possíveis virtudes da rua corredor só é possível se existe, em algum lugar, a própria rua corredor. A diversidade possível na ocupação do térreo destes conjuntos nunca será equivalente àquela gerada pela ocupação perimetral tradicional, pela própria condição fundiária (ocupações perimetrais costumam ter um número maior de lotes e consequentemente uma variedade maior de usos). O oferecimento do interior da quadra como vazio público (ou de acesso público) interessa principalmente enquanto surpresa em uma cidade de ocupação densa.

É o que faz Mies van der Rohe no projeto para os edifícios de Lake Shore Drive (Chicago, 1949-51): um exercício de implantação meticulosa, menos articulada com a vida do pedestre e mais concebida como resposta à escala mais ampla da volumetria da cidade. As largas avenidas de Chicago – sobretudo a marginal do lago – oferecem grandes distâncias para a apreciação dos edifícios, reconfigurando a relação que estabelecem com os pedestres (e os motoristas). A localização das duas torres define os alinhamentos visuais (à distância) com as ruas, indicam os alinhamentos de referência de maneira ainda mais sutil do que nos dois exemplos anteriores. Ainda assim, não perdem de vista a lógica implícita da cidade e garantem ao edifício a autonomia que seu programa (e seu autor) desejaram.

d. Quarteirão sem ruas

Figura 5. Esquema: quarteirão sem ruas

Condição tipicamente moderna, esta categoria identifica exemplos em que a implantação de um conjunto de edifícios simula o espaço montado em quarteirão, sem contar com a rua como mediador entre os universos público e privado. São agrupamentos feitos em extensões vastas de terreno, entendidas normalmente como parque público, em que a criação deste elemento de conjunto (quarteirão sem ruas) garante algum tipo de restrição de acesso ainda que por mera notícia simbólica dada pela constituição formal dos edifícios.

O que se nota é a configuração de um conjunto edificado que compõe uma unidade formal, motivada pelas virtudes de aglutinação social e administrativa que o modelo gera. A noção de unidade de vizinhança, herdada das experiências britânicas e norte-americanas de Cidade Jardim articulou muitos projetos de ampliação ou criação de cidades novas. Brasília é, talvez, o principal exemplo destes mecanismos.

Tomemos a implantação das superquadras como objeto. Há, é certo, um sistema viário de alta capacidade que define o eixo norte-sul de circulação entre os diversos núcleos residenciais e que, claramente, estabelece uma barreira entre as quadras a leste e a oeste do eixo. Por outro lado, ao longo deste sentido longitudinal as quadras têm sua continuidade interferida apenas por ruas comerciais, moduladas entre os conjuntos de modo a estabelecer distâncias equivalentes de percursos pedonais. O solo da cidade, público por definição, cria o parque contínuo do sonho moderno, sem interrupções – nem pelos edifícios (exceto os comerciais) erguidos por pilotis para que a lógica radical e coletivizadora sem mantenha reconhecível por toda a extensão do plano. O que, então, define os núcleos de pertencimento? São duas as estratégias: a criação do cinturão verde ao redor do que se poderia ler como quadra, e uma disposição dos edifícios capaz de organizar recintos mais particulares dentro da imensidão pública.

A calculada articulação entre volumes, garante por um lado o funcionamento ideal em termos de insolação e vistas, e por outro a criação de espaços públicos equipados por atividades cotidianas (da escola aos playgrounds infantis). Cria-se uma evidente condição de conjunto, em que o os edifícios assumem a responsabilidade de desenhar e qualificar o espaço público, sem que este espaço seja uma rua. Em outros termos, Lucio Costa desenha o quarteirão sem rua corredor.

e. Edifícios *a redent*

Figura 6. Esquema: edifícios a redent

Tipo urbano consagrado por Le Corbusier, desde suas primeiras experiências urbanísticas nos anos 1920. É a afirmação da liberdade do edifício, da sobreposição da arquitetura sobre as regras da cidade, uma espécie de manifesto na nova arquitetura. A lâmina – solução essencialmente democrática pois repete a idêntica condição de vista e sol a todas as unidades habitacionais - desenvolve-se indefinidamente, autônoma. Entretanto, as frentes das lâminas em alguns casos– buscam a referência viária, voltam a construir parcialmente a frente urbana que define a rua corredor.

Diferentemente das tipologias que isolam peças num vasto e indefinido espaço livre (torres no parque, unidades autônomas), os edifícios implantados *a redent* retomam a configuração de superfície de transição entre espaços públicos e privados (as fachadas) ainda que apenas em duas ou três frentes da quadra.

Este tipo de solução de implantação é, ainda hoje, experimentado em projetos de grandes conjuntos. Sua principal virtude é estabelecer uma nova ordem de reconhecimento do espaço coletivo, seja ele aberto diretamente à rua ou recluso em um recinto criado pela volumetria criada pelo bloco continuo. Por outro lado, a implantação do bloco (ou de parte dele) junto à rua, refaz o alinhamento perimetral (ainda que parcial) da quadra, e recria a relação tradicional do pedestre com o edifício.

f. Placa e torre

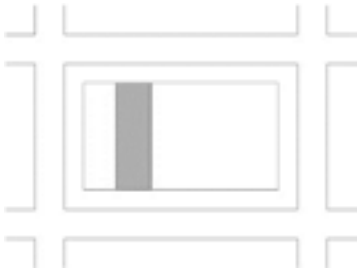


Figura 7. Esquema: placa e torre

A tipologia placa de embasamento e torre consolidou-se como um esquema clássico da arquitetura moderna. Há duas razões para tanto. A primeira é a notável distinção entre funções que o esquema permite, gerando uma separação diagramática entre funções no conjunto: térreo comercial e torres de habitação ou de escritórios. A segunda é a condição de resposta ao funcionamento da cidade que um embasamento (geralmente comercial) proporciona; um térreo

mais ativo interessa particularmente em situações urbanas consolidadas, em que o edifício enfrenta a concorrência de seus vizinhos equipados na construção da vida cotidiana da cidade.

Embora este modelo tenha sido replicado em situações mais periféricas e mesmo em condições viárias de alto tráfego, ele teve resultados mais bem-sucedidos em regiões centrais das cidades, em que a dinâmica de pedestres é maior. É o caso do Conjunto Nacional (David Libeskind, 1954-58) que inaugura a verticalização da Avenida Paulista, em São Paulo, oferecendo-se como protótipo de substituição dos antigos casarões. A placa comercial tem uma ocupação múltipla e abre-se como extensão franca e evidente da calçada, e estabelece um gabarito que desenha a caixa da avenida no quarteirão que ocupa; a torre agrupa programas diversos (hotel, habitação e escritórios) e está recuada, levando a verticalização para longe do olhar imediato do pedestre, evitando o sombreamento dramático das calçadas.

g. Ocupação total da quadra com térreo de uso coletivo

Figura 8. Esquema: ocupação total da quadra com térreo de uso coletivo

Esta categoria – talvez a menos explorada de todas – é uma variação morfológica das placas de embasamento descritas na categoria anterior. Este elemento – normalmente de pouca altura – refere sua implantação de maneira quase literal ao desenho do quarteirão; nos casos aqui listados com a especificidade de liberar o uso do térreo a atividades públicas, cobertas por esse edifício elevado com a forma do próprio quarteirão. Trata-se de uma interpretação radical do quarteirão, tomando-o como unidade de projeto literal. É o caso do projeto do conjunto residencial EDA, de Ryue Nishizawa (Tóquio, 2006) ou do Auditorium Forum, de Herzog e de Meuron (Barcelona, 2004).

h. Associações de lotes e a lógica do quarteirão

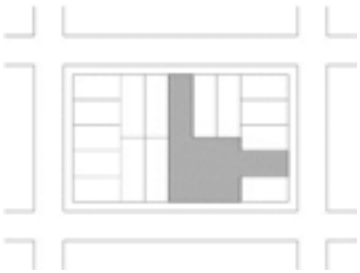


Figura 9. Esquema: associações de lotes e a lógica do quarteirão

Primeira das categorias em que os edifícios não enfrentam o quarteirão em sua dimensão total, até por que não implantados em frações do quarteirão. A questão que interessa neste esquema tipológico é a interpretação feita pelo novo edifício da condição preestabelecida, a maneira como a intervenção responde à lógica de conjunto gravada em seus vizinhos. Este item reúne projetos organizados a partir de decisões indicadas pelas circunstâncias de seu entorno. O quarteirão, considerado como unidade construtiva, informa às novas edificações as regras implícitas que o definem enquanto conjunto. Compreender estas regras (que não são necessariamente normas urbanísticas oficiais) e responder à condição particular de um sítio em que a morfologia do quarteirão tem um papel central são os desafios enfrentados.

Este conjunto de exemplos apresenta a condição de cidades cuja ocupação é estruturada sobre a lógica tradicional, com quarteirões formalmente estabelecidos e edifícios rigorosamente vinculados a eles (embora com exigências normativas de gabaritos e alinhamentos). A noção apresentada de quarteirão enquanto tipo edificado, nos moldes da teoria de Rossi (1998) e Aymonino (1984), encontra materialização aqui. O edifício proposto de adequa à mesma lógica respeitada por seus vizinhos, e não é – como nos casos descritos pelas categorias anteriores- o único responsável pela configuração da noção de quarteirão.

i. Complementação do quarteirão

Figura 10. Esquema: complementação do quarteirão

Esta categoria pode ser descrita como uma versão simplificada da anterior, em que um único edifício sintetiza em sua implantação a lógica preestabelecida do quarteirão, completando-a. São todos edifícios de esquina, em que o arremate da forma conjunta do quarteirão é feita de maneia inequívoca. Este item reúne projetos organizados a partir de lógicas indicadas pelas circunstâncias de seu entorno. O quarteirão, considerado como unidade construtiva, informa às novas edificações as regras implícitas que o definem enquanto conjunto. Compreender estas regras (que não são necessariamente normas urbanísticas oficiais) e responder à condição particular de um sítio em que a morfologia do quarteirão tem um papel central são os desafios enfrentados.

j. Blocos alinhados de baixa altura

Figura 11. Esquema: blocos alinhados de baixa altura

Materialização da semente socialista da arquitetura moderna, a reprodução de edifícios idênticos em sequência lógica de afastamento e alinhamentos, garante a multiplicação maximizada da condição ideal de habitação mínima. As experiências de Ernst May representam com clareza a concretização deste esquema, que responde à radicalidade funcionalista sem questionar a matriz viária que as suportam. Arquitetura moderna sobre a matriz urbanística da cidade tradicional. Muitos são os exemplos possíveis, mas vale citar o Conjunto Zezinho Magalhães (CECAP, Guarulhos, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Fábio Penteado, 1967)

l. Edifício como unidade urbana

Figura 12. Esquema: Edifício como unidade urbana

São as unidades de habitação e seus correlatos, experiências em que a crença moderna na ciência e na técnica se sobrepõe à história da cidade. Todos os atributos da vida urbana são precisamente ajustados ao interior do edifício, tornando-o uma condensação da própria cidade; o espaço que antes era ocupado por todas estas atividades é oferecido ao lazer e a contemplação, como um vasto parque público.

Este é o primeiro padrão tipológico que descontrói em definitivo a noção de quarteirão, atinge seu ápice em duas configurações distintas. Trata-se da condensação em um núcleo as diversas utilidades urbanas, como uma reprodução de setores da cidade em um mesmo edifício ou conjunto de edifícios. O mais emblemático exemplo é, sem dúvida, a Unidade de Habitação (Marselha, 1947-52). Le Corbusier avança, neste projeto, sobre a matriz do tecido urbano que recebe o edifício, implantando um bloco totalmente alheio à cidade sob ele. Sua crítica deli-

berada é justamente à imposição que a cidade existente faz aos edifícios, condicionando-os a condições de vistas e orientação solar nem sempre favoráveis, além de demandar uma vasta porção de território para a implantação de um número de unidades que se pode concentrar num único bloco compacto.

A rua corredor perde totalmente o sentido de sua existência, ficando restrita eficiente deslocamento dos automóveis, enquanto pedestres poderiam percorrer parques e elevadores – novos veículos de conexão entre as funções da cidade.

J. Torres no parque

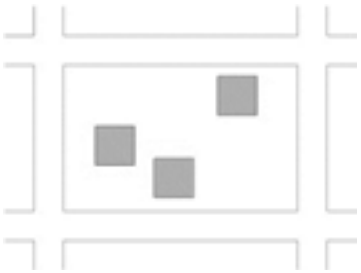


Figura 13. Esquema: torres no parque

Desdobramento conceitual das unidades de habitação, as torres no parque representam a dissolução completa da noção de quarteirão. Um modelo de cidade em que os edifícios não mais se organizam segundo a lógica do sistema viário, mas afastam-se de acordo com as melhores condições de vista e sol; não se atribui aos edifícios qualquer função de morfologia urbana. É possível dizer que o ideal de cidade embutido nestas soluções seja uma fusão radical com a natureza, superando a distinção fundamental existente nas ocupações tradicionais.

A tipologia torres no parque é o desdobramento natural dos edifícios-cidades autônomos (unidades de habitação), e incorporam, em muitos dos casos, a intenção de concentrar programas diversos, ampliando a área da cidade impactada por um desenho sem qualquer relação com a ordem do quarteirão ou da rua corredor.

Não são muitos, por esta razão, os exemplos que exploram o modelo em suas maiores virtudes. O mais radical (em temos de dissolução da quadra) esquema de implantação de edifícios é também um dos mais raros. Exigem uma combinação de interesses públicos e privados num acordo de abertura de espaços à fruição pública ou uma ação estatal de grande monta financeira, incomum na segunda metade do século XX. O projeto de Rino Levi e equipe apresentado ao concurso do Plano Piloto de Brasília (1957) é um exemplo (apesar de os edifícios serem unidades urbanas, como aquelas descritas no item anterior).

Referências

AYMONINO, Carlo. *O significado das cidades*. Lisboa : Editorial Presença, 1984.

DIEZ, Fernando E. *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*. Buenos Aires : Editorial de Belgrano, 1996.

JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

LE CORBUSIER. *Cómo concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1967.

LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MAY, Ernst. *Das neue Frankfurt: internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*. Revista Das neue Frankfurt, jan 1930, pp.21-75. Disponível em: <http://digi.ub.uni--heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1930/0067>. Acesso em 05/10/2016.

NOTO, Felipe de Souza. *O quarteirão como suporte da transformação urbana de São Paulo*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. 2017. 354p. Tese de Doutorado de Projeto de Arquitetura.

O´BYRNE, Maria Cecilia. *Bogotá e Chandigarh: el sector y la cuadra española*. Cuadernos de Vivienda y Urbanismo. Vol .5, nº10, jul-dez 2012, Bogotá, Pontifícia Univerdidad Javierana.

PORTZAMPARC, Christian de. *A terceira era da cidade*. Óculum, São Paulo, n.9, FAU PUC--Campinas, 1997.

ROWE, Colin. *La IBA entre respublica y resprivata*. A&V, 2, Madrid, 1985. p.235.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da cidade*. São Paulo : Martins Fontes,1995.

A imagem do arquiteto – imaginários, discursos, mitos e representações

O problema da desumanização dos processos projetuais

Juliana Eiko Hiroki, FAUUSP, Brasil
ju.hiroki@gmail.com

Palavras-chave:

Imagem; Imaginário; Representações; Processos Projetuais; Prática e Ensino de arquitetura.

RESUMO

A Imagem – não somente compreendida no sentido estritamente iconográfico, mas no de um imaginário formado também por construções mentais, discursos, textos e outras representações e suas interações com a cultura humana (ROZESTRATEN, 2009) – do arquiteto é fundamental para sua atuação e práticas profissionais. Inserido em um campo dominantemente simbólico (STEVENS, 2003), o arquiteto projeta sua imagem como aquela que melhor expressa o seu ideal de profissional. Ao mesmo tempo, a sociedade absorve estas imagens e forma a sua própria – que pode, ou não, corresponder àquelas –, pela qual passa a cobrar a atuação desses arquitetos. Tais imagens idealizadas muitas vezes fazem referência ao arquiteto-gênio, ao arquiteto-herói ou ao arquiteto-mito, e são constantemente reforçadas no imaginário da profissão, influenciando não só as práticas mas, principalmente, o ensino, estando intimamente relacionadas à própria concepção da arquitetura: o ato de projetar (ou o processo projetual).

Introdução

Este estudo se desdobra a partir das conclusões do mestrado[1], apoiado pela CAPES, defendido pela pesquisadora em 2018 na FAUUSP, nas quais verificou-se profunda incoerência entre o discurso do arquiteto Oscar Niemeyer sobre seu processo projetual e os materiais primários originais – cedidos pelo maquetista Gilberto Antunes, colaborador de Niemeyer por 44 anos – que registram e documentam esse processo. Tal incoerência consiste, sobretudo, na omissão, no discurso de Niemeyer, do papel fundamental das maquetes físicas neste processo de projeto, e revelou-se, de maneira mais profunda, na construção, pelo arquiteto, de sua própria imagem como foi consagrada: o arquiteto gênio brasileiro.

A maneira de projetar de Niemeyer, conforme literatura específica (CORONA, 2001; GLANCEY, 2007; MACEDO, 2008; OHTAKE, 2009; SEGRE, 2007; entre outros, além de depoimentos do próprio arquiteto), é gráfica e sintética: os croquis, acompanhados de curtos textos explicativos, seriam as únicas ferramentas utilizadas pelo arquiteto no processo de concepção e desenvolvimento das suas obras.

> Meu método é simples: primeiro, tomo contato com o problema [...]. Depois, deixo a cabeça trabalhar e durante alguns dias guardo comigo – no inconsciente – o problema em equação, nele me detendo nas horas de folga e até quando durmo ou me ocupo de outras coisas. Um dia, esse período de espera termina. Surge uma ideia de repente e começo a trabalhar. Analiso a ideia surgida e outras que me ocorram ao fazer meus desenhos [...]. Terminado os desenhos e cortes, começo a escrever o texto explicativo. É a minha prova dos nove, pois se não encontro argumentos para explicar o projeto, é natural que eu o reveja, pois lhe falta alguma coisa importante. (NIEMEYER, 1980. p.86 e 89)

Percebe-se o entendimento – alimentado pelo próprio arquiteto – de que o projeto surge "de repente", esponteneamente, em sua cabeça, em um momento de devaneio ou mesmo enquanto dorme, e o arquiteto o resolve em processo mental para, então, materializá-lo por meio dos croquis e, por fim, verificá-lo por meio do texto. Esse entendimento, aliado à quantidade expressiva de obras incorporadas às memórias coletivas locais e à rapidez com que elaborava seus projetos, fizeram de Niemeyer um verdadeiro mito, um gênio.

No entanto, o que se comprovou na pesquisa de mestrado é que havia uma terceira ferramenta fundamental empregada por Niemeyer no desenvolvimento dos seus projetos: a maquete física. Esse recurso foi utilizado frequente e sistematicamente pelo arquiteto por, pelo menos, mais de 40 anos – período no qual contou com a colaboração do maquetista Gilberto Antunes – e, o que tudo indica, ao longo de toda a sua carreira. Por meio dos

1 Com o título "Uma revisão metodológica do processo de projeto de Oscar Niemeyer: o papel da modelagem tridimensional a partir da interação do arquiteto com seu colaborador maquetista Gilberto Antunes. Análise de filmes".

modelos, Niemeyer estudava seus projetos e, não raro, efetuava diversas modificações, desenhando diretamente sobre eles ou mesmo eliminando e acrescentando elementos em cartolina e papel, até que estivesse satisfeito com o projeto. Então, a maquete era refeita por Antunes e a nova versão passava novamente pela análise do arquiteto. Esse processo se repetia quantas vezes fossem necessárias, até chegar ao projeto final.

Figura 1: Gilberto Antunes trabalhando em seu atelier, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, onde confeccionava maquetes que Niemeyer analisava no desenvolvimento de seus projetos. Foto: Autora.

O que chama mais atenção, contudo, é que Oscar Niemeyer ocultou a importância das maquetes em seus projetos e falseou seu discurso acerca de seu processo projetual. É possível supor que tal omissão foi estratégica na construção da imagem de Niemeyer, como ficou mundialmente conhecido: o arquiteto que criava suas obras quase instintivamente, como se os projetos "brotassem" em sua mente, prontos, e ele os exteriorizasse, em croquis de um só traço, para comunicar sua ideia a outros.

Distorções ou deformações nos discursos sobre processos projetuais, ou de concepção, não são exclusivas do discurso de Niemeyer, mas podem ser identificadas nos discursos de outros arquitetos e, inclusive, de profissionais de outros campos de criação, como constata SALLES (2013).

> Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem, às vezes, explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear, não apresentando nem sequer os desvios e bifurcações, distorcendo, assim, a complexa lógica que envolve o ato criador. (SALLES, 2013. p. 22)

Essas explicações simplistas tendem a caminhar no sentido do *insight*, da iluminação ou da transcendência, o que pode justificar tal "aura mítica" em torno da imagem do artista/arquiteto. Ainda segundo a autora (informação verbal)[2], o discurso em torno do ato criador se baseia, sobretudo, na maneira como o artista, ou no caso, o arquiteto, deseja ser interpretado ou conhecido pela sociedade, ou seja, na construção de sua própria imagem.

Esse caráter espontâneo da criação, ou da iluminação, apesar de persistir na contemporaneidade, é uma construção bastante antiga e que acompanha a imagem do arquiteto desde os seus primórdios.

A Imagem do Arquiteto na História

As primeiras manifestações arquitetônicas eram ligadas à transcendência. Talvez por isso se tenha iniciado a crença de que o ser humano recebeu dos deuses a sabedoria e o conhecimento para construir o seu abrigo, como no mito da caverna primitiva, um dos mais conhecidos da História da Arquitetura, retomado, dentre outros, por Vitruvio e Alberti. Inclusive, a própria divindade é, por vezes, associada diretamente ao arquiteto, como metáfora:

> A descrição da criação do mundo foi, e sempre será, uma alegoria ou metáfora arquitetônica e seu autor, o Arquiteto por excelência, o demiurgo, o divino artífice que Platão descreve no Timeu, é que cria o mundo à semelhança da realidade ideal. Na literatura rabínica, Midrasch Raba (Bereschit Raba 1:1), encontramos uma notável distinção da Divindade como o artífice-arquiteto na qual a Torá é o instrumento de Deus: 'assim como um rei de carne e osso constrói um palácio, não por ele mesmo, mas com um arquiteto que utiliza plantas e maquetes [...]'. (FALBEL In: RYKWERT, 2003. p.XVII-XVIII)

2 Informação fornecida em aula ministrada por Cecilia Almeida Salles na disciplina de Avanços Atuais dos Estudos de Audiovisual, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

Figura 2: Deus arquiteto em folha de rosto de um manuscrito da Bíblia em francês, meados do século XIII. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:God-Architect.jpg#file

A noção de que o arquiteto possui dons divinos para a concepção também se revela no Egito antigo, por exemplo, no mito de Dédalo, que revela um arquiteto-inventor genial, capaz de solucionar qualquer problema. Dédalo criou o simulacro perfeito de novilha para Pasífae; projetou o complexo labirinto que abrigaria o Minoutauro, a pedido do rei Minos, tão perfeito que o próprio arquiteto era incapaz de encontrar a saída e, assim, criou asas de cera e penas para ele e seu filho fugirem do labirinto. Ainda segundo o mito, o arquiteto era filho de Atena, a deusa da sabedoria. Novamente, a divindade e a capacidade sobre-humana presentes na imagem do arquiteto.

No imaginário medieval, o exercício da arquitetura era frequentemente associado aos sacerdotes, especialmente no que se refere a construções religiosas – as catedrais –, e a um processo projetual intimamente conectado à revelação, ou iluminação, do projeto pelo divino. Nesse período, é comum encontrar figuras como William de Wykeham, bispo de Winchester no século XIV, a quem Alan Cunningham descreve como 'um de um grupo de arquitetos consumados cuja genialidade adornou nossa terra com aquelas catedrais ainda inigualáveis por beleza e esplendor em qualquer país' (CUNNINGHAM, 1831. apud SAINT, 1983. p. 24) e, assim, reforça o imaginário em torno do arquiteto genial e iluminado.

Figura 3: Um arquiteto medieval idealizado. Augustus Welby Northmore Pugin (1812-52), 1843. A imagem retrata um arquiteto sacerdote, com destaque para os instrumentos utilizados pelo arquiteto e aos símbolos religiosos presentes em todos os cantos do recinto. Fonte: Beckwith, Victorian Bibliomania catálogo no. 41.Coleção da Universidade de Toronto. Disponível em http://www.victorianweb.org/art/design/pugin/26b.html

Já no Renascimento, houve uma mudança significativa: o arquiteto passa a assumir a autoria, não mais atribuindo-a à divindade que ilumina o humano na concepção do projeto. Entretanto, o caráter divino não é totalmente excluído, conforme expõe ROZESTRATEN (2007):

> No que diz respeito à criação arquitetônica, o pensamento renascentista parece ainda firmemente vinculado ao neoplatonismo cristão, mas a doutrina agostiniana da iluminação divina foi suplantada pela ideia do dom. Deus subsidia a criação ao conceder a capacidade criativa. O projeto divino agora é o logos humano, a engenhosidade, a

> genialidade. E a obra de Vasari ecoa essa filosofia do gênio, primeiro com Brunelleschi e depois com Michelangelo Buonarotti. (p.146)

Essa imagem do arquiteto como gênio pode ser personificada, ainda na Renascença, também na figura de Leonardo da Vinci, por exemplo. Da Vinci, além de arquiteto, era inventor, pintor, escultor, poeta, músico, matemático, engenheiro, cientista, anatomista e botânico. Suas capacidades eram tão impressionantes que, segundo GARDNER (1970), 'sua mente e personalidade parecem sobre-humanos para nós, e o homem em si [nos parece] misterioso e distante'. Ou seja, além da genialidade, a imagem do arquiteto absorveu também a condição sobre-humana em relação ao ato da concepção.

Dando um salto no tempo, já nos séculos XIX e XX, com o início das grandes parcerias e cooperações entre arquitetos, Frank Lloyd Wright teve papel decisivo no ideal do arquiteto como autor individual, isolado, como notou SAINT (1983):

> Em Chicago, Wright estava excepcionalmente bem posicionado para testemunhar o desenvolvimento inicial de alguns desses padrões, e ele era perspicaz o bastante para entender suas implicações. Como assistente de Adler e Sullivan, uma das primeiras grandes parcerias comerciais do mundo, ele entendeu as condições turbulentas e desafiadoras da prática contemporânea. No entanto, gradualmente ele virou as costas para eles – não por motivos políticos ou sociais, mas por causa da arte. É esclarecedor mapear o progresso dessa fuga da realidade no pensamento de Wright, nem que seja para sugerir como o ideal do heroísmo arquitetônico pode, contra todas as probabilidades, cativar a mente de um arquiteto praticante. (SAINT, 1983, p. 14-15. Tradução nossa)

A partir da década de 1920 – período que a pesquisa pretende enfocar –, no Brasil, como comentado, há as figuras de Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas. Tal como Niemeyer, Artigas contradiz seu discurso com sua prática. Conforme analisou ROZESTRATEN (2009), Artigas faz uma consideração final importante em um de seus textos mais conhecidos, *O desenho*: 'Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto...' e pergunta: 'que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprendereis a construí-las...' (ARTIGAS, 1967. apud. ROZESTRATEN, 2009. p.7)

ROZESTRATEN (2009:7-8) assinala três aspectos nessa consideração: o primeiro deles, a menção a catedrais, como foi visto, arquitetura religiosa vinculada à transcendência e revelação. O segundo, a sugestão de que o projeto arquitetônico é um processo que pode se resolver mentalmente, antes de qualquer construção material. O terceiro, consequente do anterior, a suposição de que o "fazer material", ligado ao aprendizado formal do arquiteto, consiste em uma re-apresentação, uma vez que os projetos das catedrais supostamente já existiram mentalmente. O autor então conclui:

> A contradição parece ainda mais dissonante vinda de Artigas, pois contrasta com sua produção arquitetônica e sua trajetória de arquiteto – como defensor da arquitetura moderna, pensador crítico, de forte inclinação marxista, centrado nas questões políticas, técnicas e sociais da arquitetura –, e educador, como figura central na constituição da FAUUSP, e na formação de três gerações de arquitetos.

> O contraste aqui é relevante, pois sugere uma dissociação entre o discurso idealista do arquiteto e seu próprio processo de desenvolvimento de projetos. Como se o discurso fosse um – idealizando um papel passivo das representações –, e a prática fosse outra, distinta, na qual o desenho afirma-se como principal meio de elaboração do projeto, promovendo as representações a um papel ativo no processo projetual. (ROZESTRATEN, 2009. p8)

É possível constatar, a partir do exposto, ao longo de toda a história da arquitetura, uma permanência, no imaginário em torno do arquiteto, do aspecto divino, iluminador, genial e sobre-humano, especialmente em relação à concepção da arquitetura. Ou seja, é evidente o caráter desumanizador[3] dos processos projetuais, e tal caráter está, como é patente no caso de Niemeyer e Artigas, relacionado ao papel das representações nesses processos.

A Imagem do Arquiteto no Cinema

Esse imaginário, contudo, não é restrito somente ao campo da arquitetura, mas estende-se pela sociedade em geral. Prova disso é a imagem do arquiteto na videografia, sobretudo no cinema.

SAINT (1983) já havia notado esse aspecto ao analisar o filme *The Fountainhead* (1949) – ou "Vontade Indômita", título em português. Essa produção estadunidense, dirigido por King Vidor, apresenta como herói o arquiteto Howard Roark, inspirado em Frank Lloyd Wright. Roark é retratado como um arquiteto idealista que, sobretudo, defende a individualidade e a autoria exclusiva de um arquiteto. Além disso, Roark jamais abre mão de seus princípios: não permite interferência em seus projetos e, por isso, desiste de muitos trabalhos e perde clientes, chegando a fechar seu escritório e ter que trabalhar como operário em uma pedreira. No entanto, o herói recebe a encomenda de um enorme edifício e tem a oportunidade de retomar sua atividade e, com o edifício finalizado – segundo seus termos –, o arquiteto alcança grande prestígio.

Roark, sem dúvida, moldou a percepção do público sobre a profissão de arquiteto e inspirou muitas pessoas a entrarem para o ramo. Segundo Lance Hosey (2013), 'Hoje, dizem que o *Fountainhead* está morto, mas em todos os lugares que você olhar, os arquitetos são retratados como se fossem seres estranhos e especiais, de alguma forma, mais do que mortais.'

Esta talvez seja o filme mais popular que trata sobre um arquiteto e suas práticas profissionais. Contudo, outras produções com personagens arquitetos, mais recentes, também apresentam aspectos interessantes que revelam elementos que compõem a imagem do arquiteto formada pela sociedade.

Uma delas é o filme *Proposta Indecente* (1993), na qual o protagonista, David, um arquiteto apaixonado por sua mulher, Diana, e por sua profissão, passa suas horas livres trabalhando no projeto da casa dos seus sonhos. Logo no início do filme, Diana relata que o casal costumava fazer turismo arquitetônico, no qual David fazia sua esposa enxergar tudo de maneira diferente,

3 No sentido de eliminar o processo projetual, as dificuldades, as experimentações, distorcendo a complexa lógica deste processo.

por meio de sua paixão por arquitetura. O casal então compra um terreno e inicia a construção da tão sonhada casa, porém, com a recessão nos Estados Unidos, o casal passa por uma crise financeira. No desespero, eles vão a Las Vegas tentar salvar a casa, mas acabam perdendo tudo e recebem uma proposta inusitada de John Gage, um bilionário que oferece a David um milhão de dólares para passar uma noite com sua esposa. O casal aceita a proposta, porém as consequências acabam separando-os, e David fica devastado. O que chama atenção no filme é que, no momento em que o protagonista se encontra mais fragilizado, ele olha para a maquete de sua casa e encontra apoio na arquitetura, decidindo lecionar em uma faculdade.

Ele então se candidata e o diretor – folheando seu porfólio, no qual é possível observar diversos desenhos e fotografias de arquitetura, faz questão de mencionar todos os prêmios e feitos do arquiteto, afirmando ser ele qualificado demais para o cargo – acaba contratando-o. David então aparece em uma cena lecionando, e seu discurso é bastante interessante:

> – O bom arquiteto é o arquiteto apaixonado pelo que faz e, às vezes, nem isso adianta. Louis Kahn [David apresenta fotografias de obras de Kahn durante sua fala] morreu no banheiro da Penn Station. Só deram falta dele dias depois. Olhem só para isso [se detém em uma fotografia do Instituto Salk, uma das obras mais aclamadas de Kahn]. Quem só ligava para o dinheiro não chorou, porque os gênios são impossíveis. São difíceis, porque sabem que, se fizerem um bom trabalho, se conseguirem acertar, têm o poder de elevar o espírito do homem. [os estudantes aparecem totalmente absortos pelo discurso de David]. O que é isso? [David pega um tijolo]
>
> – Um tijolo [respondem os estudantes].
>
> – Muito bem. O que mais? [pergunta David]
>
> – Uma arma [responde outro estudante. Os colegas riem].
>
> – Louis Kahn [prossegue David] disse: 'Até os tijolos querem ser alguém'. [David passa, então, por imagens das Pirâmides do Egito, do Parthenon, da Catedral de Salisbury, repetindo a frase]. Eles têm aspirações. [continua passando slides. Os estudantes estão completamente hipnotizados. Mostra fotografia da Capela de Ronchamp, de Le Corbusier]. Até os tijolos mais comuns querem ser mais. Querem ser melhores do que são [ele para na fotografia do Chrysler Building]. É isso que temos de ser [os estudantes acenam e sorriem, extasiados com o discurso e imagens. David encerra a aula]. (Transcrição da cena pela autora)

Esta cena não só associa a imagem do arquiteto novamente com o gênio, com o transcendente e o idealismo, como a relaciona com arquiteturas (com exceção do *Chrysler Building*) ligadas à divindade e iluminação. Além disso, a cena faz clara referência a arquitetos consagrados como

gênios – Kahn e Le Corbusier, por exemplo – e, sobretudo, se desenrola em um ambiente de ensino, universitário, promovendo e incitando a busca desses estudantes por essa imagem idealizada do arquiteto.

Como SAINT (1983) já havia assinalado em *The image of the architect*,

> As realidades da prática arquitetônica, passada e presente, foram muitas vezes escondidas daqueles que entram em uma carreira arquitetônica; e o conflito entre essas realidades e os ideais de criatividade fomentados nas escolas é, creio eu, algo que os estudantes de arquitetura deveriam apreciar, ponderar e debater. (SAINT, 1983, p. IX. Tradução nossa)

Essas atribuições que a imagem do arquiteto carrega influencia diretamente na atuação profissional, nos discursos e, consequentemente, no ensino de arquitetura, uma vez que pouco se elucida ou discute a respeito dos processos projetuais, ficando os alunos rodeados por tais imagens de arquiteto sem, contudo, serem confrontado com as realidades impostas pela profissão.

Tal aspecto desumanizador é problemático e deve ser analisado e discutido em todos os campos: social, educacional, profissional, simbólico, etc. Este trabalho se propõe a investigar e discutir, sobretudo, a influência do imaginário (fomentada pela representação) no entendimento acerca dos processos de produção da arquitetura, no momento em que cada vez mais arquitetos são formados, em um país que teve a profissão de arquiteto regulamentada há relativamente pouco tempo.

Metodologia

A metodologia geral a ser utilizada nesta pesquisa é fundamentalmente analítica-interpretativa e descritiva, e será aplicada em quatro vertentes: estudo historiográfico, estudo iconográfico, estudo videográfico e análise de discursos.

O estudo historiográfico acerca da imagem e do papel do profissional arquiteto na sociedade será feito por meio de bibliografia específica: SAINT (1983), KOSTOF (1986) e AZARA (2005), ROZESTRATEN (2007), VASARI (2011), ALBERTI (1999), entre outros. Quanto ao levantamento iconográfico, as imagens de arquiteto encontradas, nas referências citadas e em outras que possam interessar, que possam ser relacionadas à “imagem do arquiteto ideal”, serão reunidas, catalogadas e analisadas conforme o contexto em que foram produzidas.

Quanto ao estudo videográfico, foi elaborado um levantamento preliminar de filmes em que há a presença de personagens arquitetos, em um total de 18 filmes, produzidos a partir de meados da década de 50 (Tabela 1):

Ano	Título em português	Diretor
1949	Vontade Indômita	King Vidor
1957	Doze Homens e uma sentença	Sidney Lumet
1974	Desejo de matar	Michael Winkler
1974	Inferno na Torre	John Guillermin
1987	A barriga do arquiteto	Peter Greenaway
1991	Febre na Selva	Spike Lee
1993	Proposta Indecente	Adrian Lyne
1993	Sintonia de Amor	Nora Ephron
1996	Um dia especial	Michael Hoffman
2001	Tempo de recomeçar	Irwin Winkler
2003	Simplesmente amor	Richard Curtis
2004	Brilho eterno de uma mente sem lembranças	Michel Gondry
2005	Vozes do Além	Geoffrey Sax
2006	The Lake House	Alejandro Agresti
2006	The Architect	Matt Tauber
2006	Click	Frank Coraci
2010	Inception	Christopher Nolan
2016	O Arquiteto	Jonathan Parker

Tabela 1: Levantamento preliminar de filmes que apresentam personagens arquitetos.

Tais filmes (e outras videografias identificadas em levantamento mais aprofundado previsto), serão analisados para aferir quais aspectos o personagem arquiteto fornece para o imaginário em torno da profissão.

Com relação aos discursos, pretende-se analisar os discursos de arquitetos consagrados como gênios, em especial quanto aos seus processos projetuais.

A partir desses estudos, é possível identificar se há, ou não, uma imagem "comum" do arquiteto, nos imaginários dos próprios arquitetos e da sociedade, quais as suas características e de fato há uma correspondência entre os discursos e os processos projetuais.

Considerações Finais

Os estudos historiográficos revelam que, durante toda a história da arquitetura, a presença de um elemento sobre-humano foi constante, seja como manifestação da vontade de um ser divino, seja como uma revelação, inspiração, ou como um dom – a capacidade criativa e/ou a genialidade.

Essa presença é confirmada pela iconografia: imagens de arquitetos na antiguidade e no período medieval, por exemplo, ilustram arquitetos iluminados ou sendo influenciados pela divindade, ou em transcendência.

Já na contemporaneidade, a imagem do arquiteto se constrói principalmente por meio do discurso dos arquitetos, no qual nota-se a simplificação do processo projetual – que ocorre mentalmente, descolado de uma materialidade, e que depois se traduz em desenhos, como mera comunicação, e não como construção de conhecimento –, distorcendo a complexidade desse processo, eliminando experimentações e tentativas frustradas, como se o projeto nascesse pronto e, materializando-o, este já seria o produto final. Tal simplificação, como comentado, também pode ser relacionado à "revelação", ao *insight*, e, de certa forma, à capacidade sobre-humana da concepção arquitetônica. Nota-se, então, um aspecto desumanizador do processo projetual.

Outra vertente da contemporaneidade é o heroísmo, ligado à postura do arquiteto intransigente, ou excêntrico ou que, de alguma forma, está acima "de tudo e de todos".

Percebe-se, então, que há certa convergência no que é tido como imagem do arquiteto "ideal", que se manifesta desde o surgimento das suas atividades e perdura até os dias atuais. Essa imagem está intimamente relacionada ao ato de projetar, ou melhor, ao ato sobre-humano de projetar, e essa perpetuação se deve, na contemporaneidade, especialmente ao pouco conhecimento que há acerca dos processos de concepção projetual.

É alarmante, ainda, o fato dessa imagem estar tão enraizada, no campo da arquitetura e na sociedade em geral, que ela é amplamente difundida no ensino de arquitetura. Aulas como

a representada na cena de *Proposta Indecente* são comuns nas faculdades de arquitetura. Ainda, como notou Saint, aqueles que ingressam na carreira arquitetônica quase sempre têm como referência os arquitetos consagrados – muitas vezes tidos como gênios, cujos discursos construíram suas imagens – ou mesmo os personagens arquitetos apresentados no cinema, e não foram deparados com as realidades que envolvem as práticas arquitetônicas, frequentemente distintas dos ideais de criatividade fomentados nas escolas.

Assim, torna-se necessário questionar o paradigma da imagem do arquiteto e discutir sua pertinência e adequação nos dias atuais. Esta imagem corresponde à real atuação do arquiteto na sociedade? Qual é o papel social do arquiteto? É necessário descontruir a imagem vigente e pensar em qual ou quais seriam as reais imagens do arquiteto?

Referências

ALBERTI, Leon Battista. On The Art of Building in Ten Books. Massachusetts: The MIT Press. 1999.

ARCIPRESTE, C. M. *Entre o discurso e o fazer arquitetônico: reflexões sobre o ensino de arquitetura e urbanismo e seus referenciais a partir do trabalho final de graduação*. Tese de Doutorado, FAUUSP. São Paulo, 2007.

BICCA, P. *Arquiteto: a máscara e a face*. São Paulo: Projeto, 1984.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro Bertrand Brasil 2007.

CORONA, E. *Oscar Niemeyer: Uma Lição de Arquitetura (Apontamentos de uma aula que perdura há 60 anos)*. São Paulo: FUPAM, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições, 70, 2000.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004

DURAND, J. C. G. *A profissão de arquiteto: estudo sociológico*. Guanabara: Crea, 1974.

GARDNER, H. (1970), *Art through the Ages*, Harcourt, Brace and World.

DURKHEIM, E. *As Regras do Método Sociológico*. Tradução de Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa, Editorial Presença, 2004. (1ª Edição, Paris, 1895; 2ª Edição, Paris, 1901). p.7-47 e 163-167.

GLANCEY, J. *'I pick up my pen. A building appears'*. The Guardian, 01 Ago. 2007. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/aug/01/architecture> Acesso em 15 Fev. 2017.

HARVEY, D. *Condição Pós Moderna*. Oxford: Basil Blackwell Ldt., 1989.

HOSEY, L. *The Fountainhead: tudo o que há de errado na arquitetura*. [The Fountainhead: Everything That's Wrong with Architecture] 15 Dez 2013. ArchDaily Brasil. (Trad. Martins, Maria Julia) Acessado 1 Mar 2019. <https://www.archdaily.com.br/159949/the-fountainhead-tudo-o-que-ha-de-errado-na-arquitetura> ISSN 0719-8906

KOSTOF, S. *The architect: chapters in the history of the profession*. New York Oxford University Press 1986, c1977.

MACEDO, D. M. *Da Matéria à Invenção. As Obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.

NIEMEYER, O. *Método de Trabalho*. Revista Módulo 58. abr/mai 1980.

OHTAKE, R. *Oscar Niemeyer*. São Paulo: Publifolha, 2007.

RYKWERT, J. *CASA DE ADÃO NO PARAÍSO: a ideia da cabana primitiva na história da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROZESTRATEN, A. S. *A Iconografia do portador do modelo de arquitetura na arte medieval*. Tese de Doutorado, FAUUSP. São Paulo, 2007.

_____. *Consideração sobre o papel das representações no processo de projeto arquite-*

tônico. IV PROJETAR 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/21879517/Considera%C3%A7%C3%B5es_Sobre_o_Papel_Das_Representa%C3%A7%C3%B5es_no_Processo_de_Projeto_Arquitet%C3%B4nico>.

SAINT, A. *The image of the architect*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

SEGRE, R. (Org.). *Tributo a Niemeyer*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

STEVENS, G. *O círculo privilegiado. Fundamentos sociais da distinção arquitetônica*. Brasília: UNB, 2003.

VALLE, M. A. A. do. *Desenvolvimento da Forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998).* São Paulo: Cyber Doc, 2000.

VASARI, G. *Vida dos Artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

O papel e o propósito do arquiteto urbanista
nova perspectivas para uma formação ampliada

Juliano C. C. B. Oliveira, Univ. Federal de Uberlândia, Brasil
juliano.oliveira@ufu.br

Vittória C. S. Cunha, Univ. Federal de Uberlândia, Brasil
vittcrisarqurb@hotmail.com

Taísa F. Mota, Univ. Federal de Uberlândia, Brasil
taisafacciolom@gmail.com

Palavras-chave :
Prática profissional; ensino de arquitetura; arquiteto reflexivo.

RESUMO

Este artigo apresenta as reflexões preliminares de uma pesquisa em estágio inicial referente à "Catalogação e sistematização da produção projetual do Laboratório de Projetos da FAUeD/UFU". O trabalho inicia com uma breve revisão crítica sobre aspectos da prática profissional do arquiteto urbanista no Brasil, para em seguida discutir alguns dados preliminares já levantados pela pesquisa. Primeiramente é feita uma reflexão sobre aspectos do processo projetual realizado no Laboratório e sua relação com seu sistema organizacional. Finalmente, discutimos a partir de um levantamento sobre os projetos realizados nos vinte anos de existência do Laboratório (de natureza quantitativa e qualitativa) caminhos para o ensino de arquitetura e para a revisão da própria prática profissional.

A atividade profissional do arquiteto e urbanista é milenar, como os antigos tratados de arquitetura bem comprovam. Temos escritos que remontam à Grécia Clássica, como o fundante texto de Marcos Vitrúvio Polião, ou textos relativamente mais recentes, como o manual de arquitetura de Palladio, que recoloca a discussão da prática arquitetônica sob o advento do Renascimento e, ainda, a produção de Durand e Guadet, que estruturaram o modo de pensar e projetar do Neoclassicismo em diante. Contudo, se os tratados sempre foram fundamentais para o entendimento da "boa prática da construção", a partir do século XIX os portfólios dos arquitetos colocam-se também como guias da prática para estudantes e arquitetos (EVERS, 2015, p. 7). Resumidamente, temos aqui quase dois mil anos de produção teórica sobre a prática projetual, que continuam ainda a prescrever como pensar e praticar a arquitetura.

É interessante notar, nesse sentido, como uma determinada forma de fazer e pensar, de certo modo, se mantém, apesar das radicais alterações por que passou a sociedade, a tecnologia da construção, a paisagem natural e construída, etc. nos últimos dois milênios, em especial.

Nesse sentido, o ensino de arquitetura e urbanismo assume uma condição fundamental ao preparar o egresso dos bancos universitários para a ação profissional, de modo consciente de seu papel "social" e, também, do mercado de trabalho em que atuará.

> De que maneira a formação do arquiteto o prepara para enfrentar seu ofício? Com a desculpa de formar arquitetos conscientes dos problemas sociais e críticos em relação à estrutura política, durante os anos 1970 se terminou descurando do aprendizado do saber arquitetônico propriamente dito. (ZEIN, 2001, p. 75)

A partir dessa premissa, podemos observar como dois extremos de um mesmo campo do conhecimento se relacionam ainda que, normalmente, pouco dialoguem: de um lado a formação universitária consciente da prática profissional contemporânea e, em outro extremo, o mercado de trabalho, que espera uma determinada ação (preconcebida) do papel do arquiteto.

Esse trabalho busca revisar brevemente as diferentes condições que estruturam tal relação, discutindo tanto as bases para o ensino da profissão como da própria prática profissional contemporânea. Esse olhar se dará sob a ótica de uma proposta alternativa a tal prática-formativa: a ação de um Laboratório de Projetos universitário, que busca conciliar a prática da profissão ao ensino de arquitetura.

Ensino de arquitetura e prática profissional

O ensino formal da arquitetura pauta-se pela formação técnica, histórico-crítica, plástica e social, capazes de oferecer ao futuro arquiteto uma formação de âmbito generalista, habilitando-o a atuar nos mais diferentes campos[1]. A principal experiência de ensino do aluno

1 - Todas essas habilidades são pormenorizadas no interessante documento elaborado pela UNESCO em conjunto com a UIA, destacando 16 "habilidades" necessárias ao arquiteto urbanista. O documento pode

é organizada ao redor da noção do ateliê de projeto: o desenvolvimento de projetos de arquitetura e urbanismo – a *pesquisa através do projeto*, com os mais diversos enfoques temáticos, em atividade individual ou em grupos, sem hierarquia (necessariamente) definida entre os componentes da equipe, geralmente baseada na experimentação de base reflexiva, como já bem analisou Donald Schön (2003).

Essa prática acadêmica é idealmente complementada com a prática do estágio – hoje obrigatório, pela legislação brasileira. Nele o aluno vivenciará a prática profissional fora do ambiente acadêmico, recuperando a teoria e a prática já vivenciada na escola assim como incorporando mecanismos e procedimentos através do contato com profissionais e clientes. O estágio é uma forma de garantir o exercício da abstração teórica em contextos reais: "o treinamento pela abstração é de pouca utilidade sem um contexto real de ação, mas depende de uma combinação entre a instrução abstrata e a concreta" (FLORIO, 2017, p. 27).

Campos de ação

O exercício de tais conceitos abstratos oriundo da formação acadêmica estará diretamente ligado às possibilidades ofertadas pelo tipo ou local de estágio que o aluno terá acesso, o que obviamente garantirá experiências únicas e eventualmente muito específicas para o futuro profissional. A depender do local em que tal estágio se realizará, o estudante terá contato com diferentes aspectos da vida profissional, que lhe apresentarão distintas possibilidades de ação. Ao observar a pluralidade desses possíveis fazeres, fica muito claro a importância da prática do estágio como elemento complementar à formação acadêmica.

Talvez a prática que chamaríamos de "artesanal" na arquitetura seja a visão que mais perpassa o imaginário do estudante universitário, ao menos ao iniciar-se na carreira. O trabalho no escritório que continua a entender o ofício do projeto como prática quase solitária – quando muito, composto por equipes ou colaborações de poucos membros, que basicamente desempenham todas as funções dentro do processo projetual. Tal condição é ainda bastante usual (inclusive por questões financeiras, especialmente relacionadas às dificuldades de manutenção de uma empresa no país) e cada vez mais factível em função da assistência das tecnologias digitais para o projeto e a construção. Vemos aqui não apenas a capacidade de um único arquiteto (ou um pequeno grupo de profissionais) desenvolver todo o projeto – das etapas preliminares até os registros mais complexos como detalhamentos e *as-built* – mas também o recurso a terceirizações de etapas do desenvolvimento – notadamente ilustração para venda e desenhos para execução.

Por outro lado, uma prática ainda atual, da qual exemplo acima é possivelmente um derivado, é a que chamaríamos "escritório-canteiro". Vemos nesse sistema uma forma de fazer arquitetura com conexão mais direta com sua própria construção/execução e com visíveis desdobramentos na prática projetual. Contudo, mesmo dentro dessa variante encontramos desdobramentos significativos, que vão do arquiteto "incorporador" ao arquiteto do "mutirão". O primeiro mes-

ser conferido on-line (UNESCO/UIA, 2011).

cla de modo bem consciente a arquitetura (objeto) ao negócio imobiliário (capital), com uma visão clara do papel do projeto como elemento também de valorização de um produto ou bem de consumo. É fundamental dentro de seu processo de trabalho a especulação sobre a terra urbana, o rigor na administração financeira e qualitativa da obra a ser gerenciada e os cuidados com venda e pós-venda – todos aspectos que idealmente estão fora do escopo do "fazer arquitetura". Já o arquiteto ligado ao canteiro "social" oferece outro tipo de "serviço", muitas vezes na forma de assistência técnica para grupos organizados em cooperativas e mutirões, buscando garantir a qualidade do projeto através do desenho adequado ao morador bem como da qualidade técnica possível a obras muitas vezes realizadas através de autoconstrução – isto é, do emprego de mão de obra não especializada para a realização de algo que, de alguma maneira, se aproxima de uma manufatura industrial.

Após a menção a essas duas formas hoje bastante enraizadas do fazer profissional, vale abrir um breve parêntese para relembrarmos do percurso histórico que nos trouxe a essa caracterização, assim como alguns desdobramentos práticos recorrentes.

Essa noção do arquiteto como a figura que ultrapassa o "construtor" e passa a gerir a execução de algo que até então ele organizava no mundo das ideias é um marco fundante da noção contemporânea da profissão, muito relevante para a própria consolidação do fazer arquitetura hoje. É daí que conhecemos a figura de Brunelleschi como "pai" da arquitetura como hoje a temos – o arquiteto que concebe, representa e coordena a execução da obra. Jorge Miguel (2004), ao rever a biografia de Brunelleschi e seu papel na construção da cúpula da Igreja de Santa Maria em Florença, aponta dois aspectos interessantes desse fazer que ele "inaugura":

> Para sua execução [da cúpula da Igreja de Santa Maria, Brunelleschi] prevê um andaime, inventado por ele, e uma grua para o translado dos materiais. Pôs em prática um método para a sustentação da cúpula, inventou as máquinas necessárias à construção e executou o projeto sem utilizar o cimbre, armação de madeira que serve de molde e suporte aos arcos e abóbadas e retirados depois de completada a obra. [...] Com o domínio da técnica, o saber fazer resolvido, abre-se a imensa porta que o saber pensar possibilita. [...] Os trabalhos corriam normalmente até o momento em que os operários, indignados com o valor que recebiam, resolvem entrar em greve, paralisando todos os trabalhos. Brunelleschi não se intimida e percorre as ruas de Florença recrutando mendigos e pobres que encontra pelo caminho, levando-os ao canteiro de obra e ensinando o trabalho que deveriam realizar. Tudo volta à normalidade a não ser pela indignação dos antigos operários que vão até ele e pedem o retorno ao emprego. Brunelleschi concorda desde que passassem a receber menos do que antes da greve e eles, sem opção, não tendo como negar, aceitam e voltam ao trabalho normalmente. Apesar de ser uma ação questionável, revela uma clareza e um domínio que não cabe contestação. *Ensina porque tem em mente todas as fases do processo construtivo. Ensina porque tem o domínio do fazer.* (MIGUEL, 2004, grifo nosso)

Este domínio do fazer será materializado no papel do "projeto", como elemento capaz de unir estes dois universos: a ideia e a matéria. Nesse sentido, é interessante a revisão de conceitos realizada por Adson Lima (2010), que muito bem argumenta em favor – mas com uma leve desconfiança – do papel do projeto na relação entre a arquitetura e o canteiro de obras, como

instrumento para a gênese de uma profissão. O autor também acredita no papel do projeto como elemento chave para a formação do arquiteto moderno, como reforça ao destacar a visão dos italianos Argan e Benévolo – que reforçam o papel de Brunelleschi nessa questão – e do brasileiro Elvan Silva, que Lima cita:

> Essas duas categorias, o *rigor intelectual* e o *domínio do traçado*, devem ser destacadas, pois são essenciais na concepção de uma arquitetura considerada civilizada e culta, atributos negados, pelos eruditos italianos do Renascimento, à arquitetura medieval, que tinham por bárbara. Há, evidentemente, fortes componentes xenófobos, chauvinistas mesmo, nesta qualificação (SILVA, 1991, p. 120[2] *apud* LIMA, 2010).

A desconfiança relevada por Lima paira apenas sobre a aceitação do que teríamos como "projeto" no Renascimento – modelos, desenhos e desenhos em perspectiva – e o que hoje temos como projeto – um conjunto de representações infinitamente mais complexo e capaz, justamente por isso, de garantir que a intenção do arquiteto efetivamente se realize, mesmo com sua ausência do canteiro. Com isso, vemos alguns pontos interessantes que merecem destaque, para concluirmos nosso "parêntese":

- a possibilidade do arquiteto contemporâneo, mesmo com seu afastamento do canteiro, garantir a execução de detalhes precisos da obra a partir de seu projeto de arquitetura – ou o contrário: a inserção do arquiteto no canteiro garante que desenhos básicos de arquitetura se mostrem suficientes para a realização da obra, diante de sua capacidade técnica e inventividade executarem *in loco* soluções não programadas.[3]

- a dualidade de posições entre o arquiteto gerente do canteiro, hábil em explorar ao máximo a capacidade de sua mão-de-obra remunerada nos limites da legislação e da garantia do maior lucro e do arquiteto "assistente técnico" que instrumentaliza a mão-de-obra desqualificada garantindo a ela meios de libertação dentro de um sistema opressor como o modelo capitalista, especialmente ao tratar-se da indústria da construção civil.[4]

Encerrando esse breve parêntese, voltamos a revisar algumas situações que vemos embasar o entendimento (ou o imaginário?) das práticas em arquitetura. E, nesse sentido, tem crescido o papel do que chamamos de "escritório corporativo" – nome talvez confuso, mas que intenta não colidir com o que já entendemos como "arquitetura corporativa"[5]. O que vemos aqui é o escritório de arquitetura como a corporação em si: que ao encarar a arquitetura como produto de natureza essencialmente comercial, opera com agilidade, alta reprodutibilidade de deter-

2 - SILVA, Elvan. A forma e a fórmula : cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença. Porto Alegre : Sagra, 1991, p. 120.
3 É conhecido, por exemplo, como Lina Bo Bardi instalava seu escritório de projetos no próprio canteiro de obras, viabilizando a produção de desenhos mais adequados, no melhor timing – ou, eventualmente, sublimando-os e simplesmente resolvendo alguns detalhes in loco.
4 - Nesse sentido, é exemplar a revisão já realizada por Pedro Arantes (2002), a partir do trabalho de Artigas, do grupo Arquitetura Nova e de certa produção contemporânea.
5 Termo bastante usual, refere-se a projetos de espaços de trabalho para grandes escritórios, como sedes de empresas, bancos, torres "corporativas", etc.

minadas soluções e processos e uma rígida hierarquia de seus (muitos) trabalhadores.

Talvez ainda pouco visível em cidades médias, esse padrão de escritório é responsável por importante fatia dos projetos ditos "corporativos", mais ligados ao mercado imobiliário de mais alta renda. Organizados como empresas, estão definitivamente afastados do primeiro modelo que discutimos pois uma forte hierarquia é fundamental para o preciso desenvolvimento de todas as atividades.

> [...] frequentemente a arquitetura é identificada apenas com o risco inicial, o croqui, o desenho livre e solto, talvez pela proximidade entre arquitetura e arte; mas além de arte, ela também é técnica e ofício, e se o arquiteto-criador não tiver controle de seu produto, até os mínimos detalhes, acabará sofrendo as injunções de sua própria desídia, frustrando-se com a má qualidade do resultado final. (ZEIN, 2001, p. 73)

Dentro desse modo de produção, uns poucos escritórios se destacam recorrentemente à frente das publicações especializadas e, de alguma maneira, ajudam a pautar o debate contemporâneo. Pedro Arantes (2012) destaca que essa arquitetura, quando alçada ao estrelato internacional, responde por menos de 0,1% do que se efetivamente produz – ainda que seja incansavelmente reproduzida pela mídia. Vemos aí outro aspecto interessante nesse campo: a relação intrínseca entre um certo padrão de arquitetura, sua clientela e sua forma de organizar um debate – que a fará florescer.

> [...] escritórios cada vez mais geridos como empresas, participam de concursos midiáticos, tem senso aguçado de oportunidade, movimentam o debate cultural, escrevem, induzem campanhas publicitárias e são divulgados mundialmente nas revistas de arquitetura, ocupando o imaginário dos demais profissionais e, sobretudo, dos estudantes, como modelos a seguir. (ARANTES, 2012, p. 18)

Ainda que a descrição acima esteja voltada a escritórios "multinacionais", o ideário é basicamente o mesmo de qualquer escritório de arquitetura que se torna uma grande empresa. A alta especialização no trabalho interno é uma característica importante, com grupos de trabalho – "timinhos" como diria Edison Musa (MACHADO, 2013) – gerenciados por um arquiteto que responde a um supervisor/arquiteto que faz parte de uma seção do escritório – viabilidade e estudos, aprovações, projetos executivos, fiscalização, etc.

Finalmente, entendemos como um último campo de ação já institucionalizado o trabalho no serviço público – a prática profissional em prefeituras ou outros órgãos do Estado ou da Federação.

Talvez esses possam ser os espaços em que o arquiteto mais se distancie da efetiva prática projetual[6], ao lidar também com outros diversos afazeres correlatos à atividade como aqui a entendemos: aprovação, fiscalização, organização de editais, contratações, etc. – ainda que tudo isso

6 - Obviamente, falamos aqui de um universo de práticas do arquiteto que projeta. Há diversas outras atividades que o arquiteto pode executar e que não estão necessariamente ligadas à ***prática projetual***: a

não o impeça de, eventualmente, projetar. Com relação ao projeto, o que se tem é que a ação do agente técnico é muitas vezes ofuscado pela burocracia típica do Estado – distante das práticas agressivas do mercado, pela legislação "que projeta", ao menos no caso brasileiro (isto é, normas com soluções tão detalhadas e "duras" que cabe ao projetista encaixar ambientes e detalhes já pré-elaborados) e pela rigorosa e opressora ação estatal (cada vez mais judicializada).

A prática profissional dentro da Universidade

O quadro exposto acima nos induziu a refletir com mais critério sobre os meandros da formação e atuação profissional do arquiteto a partir do desenvolvimento de um projeto de pesquisa, ainda em fase relativamente inicial, que cuida da "Sistematização da produção projetual do Laboratório de Projetos de Arquitetura e Urbanismo e Design" da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design (FAUeD) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)[7].

Percebemos com o desenvolvimento de nossa pesquisa a importância de uma via alternativa ao processo de formação e ação profissional. Essa via vai, de certo modo, de encontro ao imaginado por Montaner e Muxí como qualidades essenciais ao arquiteto do século XXI: um profissional que não se proteja "com falsos neutralismos e tecnicismos, [que] acabam favorecendo os interesses privados e corporativos em vez da sociedade em seu conjunto e no lugar daqueles que são mais vulneráveis e carentes", definitivamente capaz de "repropor sua formação e sua prática em consonância com a mudança das condições" (2014, p. 229).

Tal ação foi se esclarecendo na medida em que identificávamos os produtos e também os processos de trabalho do Laboratório de Projetos, espaço que carrega significativa importância na produção projetual dos docentes da instituição, proporcionando aos graduandos uma experiência na criação de projetos de maneira distinta tanto da configuração vigente no mercado quanto das próprias disciplinas do curso, assim como do Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo (EMAU). Entendemos que há aqui uma interessante alternativa não apenas à prática projetual mas também ao possível repensar da prática e de sua formação.

O modelo proposto pelo mercado de trabalho – no campo da arquitetura e do urbanismo – configura-se usualmente por uma hierarquia vertical, onde o estagiário deve estar presente na rotina do escritório para prestar auxílio em todas as atividades exercidas no ambiente, a fim de obter conhecimento e experiência na profissão. Teoricamente, o principiante deveria participar de todas as etapas projetuais, desde visitas técnicas para levantamentos até a elaboração de memoriais descritivos. Contudo, na prática o estagiário fica responsável, quase que exclusivamente, pelas atividades de levantamentos em campo e de documentação em softwares, sem participação efetiva na concepção projetual.

Como alternativa à prática do mercado, muitos espaços de ensino contam com um EMAU, o

docência e a pesquisa científica, a construção, as áreas de venda, a fiscalização, etc.
7 - Projeto de pesquisa com suporte financeiro (bolsas de graduação) do Edital 001/2018/PROGRAD/UFU.

Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo. Por recomendação da FENEA (2007), o EMAU propõe um plano de trabalho constituído por uma hierarquia totalmente horizontal em que a participação projetual é mútua entre todos os integrantes e é resultado de uma iniciativa inteiramente estudantil. Ademais, o EMAU estimula a interação direta entre os estagiários e a sociedade que será atendida. O que caracteriza uma experiência de troca, na qual os discentes envolvidos no projeto levam conhecimentos de arquitetura e urbanismo às comunidades e voltam para a academia com a experiência adquirida na concepção, desenvolvimento e execução projetual conjunta com os futuros usuários.

Assim, mesmo na universidade encontramos distintas formas de organização do trabalho, ou para a preparação para o trabalho. Para Clegg, Kornberger e Pitsis (2011) as organizações tendem a se agruparem e adotarem um modelo burocrático de organização. Pois considera-se biológica a necessidade de criar e ordenar a vida em configurações hierárquicas, isso é inerente à humanidade. Consequentemente, a burocracia torna-se uma forma organizacional soberana na maior parte do século XX. Assim, com o passar do tempo ela se tornou convencional e institucionalizada. Essa institucionalização se deu ao utilizar como modelo as empresas que fizeram sucesso e consequentemente a burocracia ganhou ainda mais prestígio e se tornou normatizada, natural, fazendo-se necessária. Porém, foi observado que as regras burocráticas se tornaram deficientes e ineficazes em muitos casos.

Laboratório de Projetos em Arquitetura e Urbanismo

O Laboratório de Projetos em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (LPAUD) é um laboratório que tem vínculo universitário e, portanto, possui ordenação estruturada por uma equipe mista, congregada por docentes e técnicos administrativos e com participação ativa de discentes, como estagiários e voluntários. Com o objetivo de apoiar o desenvolvimento de atividades de extensão, o Laboratório iniciou suas atividades em 1998, pouco após o ingresso da primeira turma de alunos de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade (então chamada FAURB) e desde então oferece soluções projetuais em arquitetura e urbanismo e design, diagnósticos urbanos e ambientais e em desenho industrial, além de apoiar a participação de equipes de docentes e discentes em concursos públicos. Seu objetivo primordial é desenvolver projetos com alta qualidade, garantindo a inserção do discente no processo de trabalho e utilizando o tempo que for necessário para que se possa atender a todos trâmites internos da universidade (há que respeitar uma cadeia de comando e a própria burocracia da Universidade).

Hoje, o Laboratório ocupa a sala 103 do bloco 5M com 50 m², no Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia. Há mesas individuais para os três técnicos administrativos (dois arquitetos urbanistas e um engenheiro civil), mesas coletivas para os estagiários que desenvolvem projetos e uma grande mesa destinada às reuniões de trabalho. Os computadores, impressoras e materiais de desenho são comprados pelo Laboratório, através

do orçamento da própria FAUeD como também de recursos obtidos diretamente com as atividades de extensão.

Aspectos do processo projetual

Com a observação dos trabalhos desenvolvidos recentemente, assim como com o levantamento realizado sobre as atividades já desenvolvidas, notamos que a estrutura de trabalho no Laboratório é mais horizontalizada que em um escritório tradicional. O aluno/estagiário no Laboratório participa de todas as etapas do projeto e tem liberdade e autonomia na tomada de decisões projetuais, que passam por atendimentos semanais com os docentes orientadores junto aos técnicos, para possíveis alterações na ideia que originalmente foi proposta pelo discente. A liderança da equipe se dá de maneira mais ligada a necessidades burocráticas que efetivamente arquitetônicas, quando o debate é pouco hierarquizado. A possibilidade de equipes multiprofissionais – propícias ao universo acadêmico, com seus diferentes cursos – se reunirem amplia as possibilidades de ação da equipe, assim como garante uma base teórica considerável.

O sistema organizacional, sob a ótica da Psicologia Organizacional, é uma estrutura que permite distribuir, ordenar e agrupar tarefas, de acordo com a especialização do trabalho a ser realizado, ou seja, o grau em que as tarefas dentro dessa estrutura são subdivididas em suas funções isoladas. Este é um meio para obtenção dos objetivos da organização. Ademais, os sistemas organizacionais podem ser definidos como elementos que estão em constante interação com o meio em que estão inseridos. Basicamente, a estrutura irá criar um método padronizado para que os indivíduos sejam capazes de desenvolver as atividades de maneira ordenada, enquanto interagem com outros indivíduos para alcançarem um mesmo objetivo. Robbins (2005) considera que a estrutura organizacional nada mais é a maneira como as atividades de determinado trabalho são formalmente divididas, associadas e administradas. Dentro dessa estrutura tem-se princípios básicos que compõem a estrutura organizacional: a especialização do trabalho, a departamentalização, a cadeia de comando, a amplitude de controle, a centralização e descentralização e a formalização.

No Laboratório de Projetos ensaiamos um sistema organizacional que está à revelia do usual em empresas e escritórios, especialmente no campo da criação e desenvolvimento – tão caro ao projeto de arquitetura. Obviamente há cargos e funções que devem dar conta de respostas ao meio em que estamos inseridos (a estrutura universitária). Contudo, diante das atividades que definem a razão do Laboratório de Projetos existir, há uma considerável sublimação desses valores, enfatizando uma horizontalidade contra a verticalidade hierárquica, possibilitando que os diferentes saberes dos autores envolvidos em um determinado processo projetual se completem, além de serem compartilhados.

Ainda que haja uma unidade de comando, com o preenchimento de funções, esta cadeia de comando preza por relativa descentralização (ROBBINS, 2005), distribuindo algumas tomadas de decisão – tanto para a organização funcional do Laboratório quanto no desenvolvimento de seus projetos. Dessa forma, o desenvolvimento projetual se pretende mais democrático, tendo como objetivo a aplicação do conhecimento que está sendo ensinado na graduação concomitantemente aos projetos de extensão. Tal aspecto multiprofissional, além de obviamente justificar-se através da interação com outros cursos da graduação, destaca-se pela atuação de professores e técnicos especializados nas mais diferentes tipologias projetuais: restauro, tombamento, revitalização, habitação e assistência técnica em habitação de interesse social, espaços de educação e cultura, planejamento urbano, paisagismo, entre outros.

A ideia da prática do projeto por docentes e alunos é uma maneira de, através da prática, consolidar a teoria da arquitetura advinda da sala de aula: campo para experimentações, verificações e reflexões de modo cíclico, isto é, a experimentação prática que "consolida a teoria" e a realimenta quando devolvida à sala de aula.[8]

Ao observar sua estrutura, o Laboratório se assemelha à um Escritório, embora as diferenças mais destoantes estejam em seu funcionamento: o compromisso com a qualidade na elaboração dos projetos e o comprometimento por estar num ambiente universitário de arquitetura que impele um exemplar desenvolvimento nos processos. Dessa forma, o Laboratório não pode ser caracterizado como um escritório comercial – além de, obviamente, não objetivar nenhuma espécie de lucro financeiro.

Sua estrutura organizacional caracteriza-se como uma estrutura matricial (ROBBINS, 2005). Não há uma clara unidade de comando, ainda que o espaço tenha uma coordenação formal. Os alunos estagiários e colaboradores têm apenas dois gestores: o gestor do departamento funcional, que seria o docente coordenador do Laboratório e o gestor do departamento de produto, que neste caso é o docente coordenador do projeto. Sua departamentalização está mais associada à de produtos, que na analogia seriam as diferentes tipologias projetuais. Dessa forma, os membros possuem uma dupla cadeia de comando: do coordenador e da equipe de projeto. O contato entre os membros das equipes se dá de maneira direta e frequente entre docentes, técnicos e discentes, permitindo que as informações permeiem e cheguem o mais rápido possível às pessoas que delas necessitam. Esta dualidade de linha de comando reduz a tendência dos indivíduos em se cercarem em suas divisões, tornando as metas de organização processos de segundo plano.

8 Esta condição torna-se especialmente válida dentro da atual conjuntura universitária, de preferência pela contratação de docentes com regime de dedicação exclusiva, limitando a vivência pelo professor da chamada "realidade do mercado", mas também, efetivamente, afastando diversas disciplinas práticas de avanços técnicos e tecnológicos que se apresentam da prática para a teoria – ou do canteiro para a prancheta. Uma possível analogia é a do Hospital Universitário como laboratório de práticas profissionais tanto para o estudante quanto para o docente.

Sobre os programas e equipes – e seus desdobramentos práticos

Os projetos desenvolvidos pelo Laboratório direcionam atenção à natureza social, mas também à certas demandas menos usuais do mercado, com exigência de alta especialização. A origem destes projetos é predominantemente institucional, através de prefeituras municipais e associações civis, além de alguns concursos de arquitetura. Sendo assim, tem-se como consequência natural o aprofundamento prático das disciplinas projetuais enquanto pesquisa e extensão, além de vincular a sociedade à academia, propiciando um contato que é quase nulo durante a formação acadêmica.

Em contrapartida, os projetos que são desenvolvidos se dão em um tempo que normalmente é mais lento que nos projetos desenvolvidos em escritórios de arquitetura "convencionais". Essa situação dá-se pela necessidade de cumprimento de trâmites burocráticos internos à estrutura universitária, que envolvem desde a aprovação das solicitações de projeto até a captação de alunos interessados e seu processo seletivo e o registro institucional da atividade. Além desses trâmites presentes no âmbito universitário, os projetos dependem também do contato instituição-cliente para sua execução. Nesse sentido, nossa pesquisa tem revelado que alguns projetos do Laboratório têm anos de duração devido à morosidade da conclusão do projeto executivo (dificuldades financeiras do requerente – especialmente ONG´s, dificuldade na realização de projetos complementares, lentidão na aprovação dos projetos nas instâncias legais, etc.).

Desde sua fundação em 1998 o Laboratório produziu um total de 52 projetos (que nosso levantamento conseguiu localizar) e dentre eles foram registradas 8 diferentes tipologias projetuais. A sua atuação esteve presente em 11 cidades: Araxá, Brasília, Estrela do Sul, Frutal, Ituiutaba, Itumbiara, Pará de Minas, Prata, Romaria, Santo André e, principalmente, Uberlândia. Desses cinquenta e dois projetos foram levantados os docentes e técnicos que foram responsáveis por sua coordenação. Finalmente, realizamos a verificação das fases projetuais que estes projetos atingiram e quais foram efetivamente implantados.

Primeiramente, confeccionamos uma linha do tempo para termos uma referência datada ao analisar e contextualizar os dados dos documentos presentes junto aos projetos. A datação foi de suma importância para esclarecer e dar sentido ao levantamento, além de nos auxiliar nas respostas às perguntas que foram surgindo conforme essa linha do tempo era montada: "Em que momento esse projeto começou a ser elaborado?"; "Quanto tempo se teve de processo projetual até resultar num projeto executivo?"; "Quais projetos estavam sendo desenvolvidos em paralelo?"; "Há alguma relação entre eles?"; "Quais eram os docentes empenhados em coordená-los?"; "Quais as tipologias foram identificadas?". A realização de uma série de imagens permitiu uma melhor visualização e interpretação dos fatos.

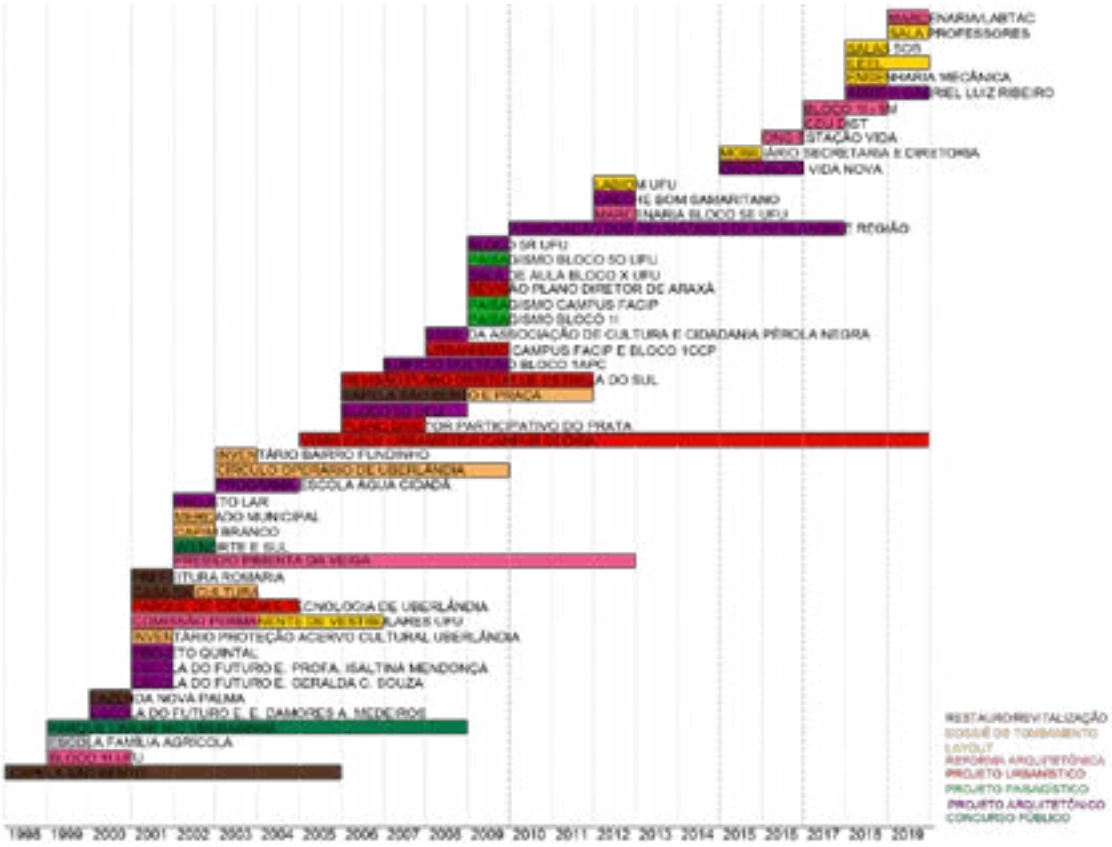


Figura 1: Linha do tempo com os projetos desenvolvidos, com destaque para suas tipologias projetuais. Fonte: autores, 2019.

Na Figura 1 tem-se a relação de todos os projetos produzidos no Laboratório (que foram catalogados em nossa pesquisa), com destaque para suas diferentes tipologias projetuais. Podemos observar que há uma significativa alternância dos tipos de projeto e que, mais interessante, vários projetos se sobrepõem (ou se iniciam) em períodos específicos – que pretendemos estudar à frente, em um desdobramento deste levantamento. Talvez o que já é facilmente notável é o desenvolvimento de uma série de projetos para a própria universidade a partir de 2006 e especialmente em 2009, claro reflexo do programa REUNI do governo federal, quando houve significativo aporte financeiro para a reestruturação dos *campi* federais.

Na Figura 2, a mesma base gráfica é alterada para destacar a relação de projetos produzidos e catalogados de acordo com as fases projetuais que atingiram no decorrer do tempo. Infelizmente, é notável como grande parte das atividades se encerrou na fase de anteprojeto, como fica mais evidente com a Figura 3. Dos projetos em que havia informação sobre a fase projetual atingida, houve um total de 35 anteprojetos, 23 projetos executivos, resultando em 7 implantações. Isso diminui tanto a experiência do docente quanto dos alunos na possibilidade de avançar, no desenvolvimento projetual, além do que o ateliê de projetos já consegue tradicionalmente ofertar. O desenvolvimento de projetos de aprovação e execução, compatibilização e projetos complementares são parte essencial da formação e da construção de capacidade técnica que habilitará o arquiteto a efetivamente "resolver os problemas de projeto". Contudo, entendemos que essa condição apenas existirá na medida em que os meios financeiros e sociais permitirem o desenvolvimento do projeto – e que a natureza geralmente frágil dos requerentes nem sempre o permite.

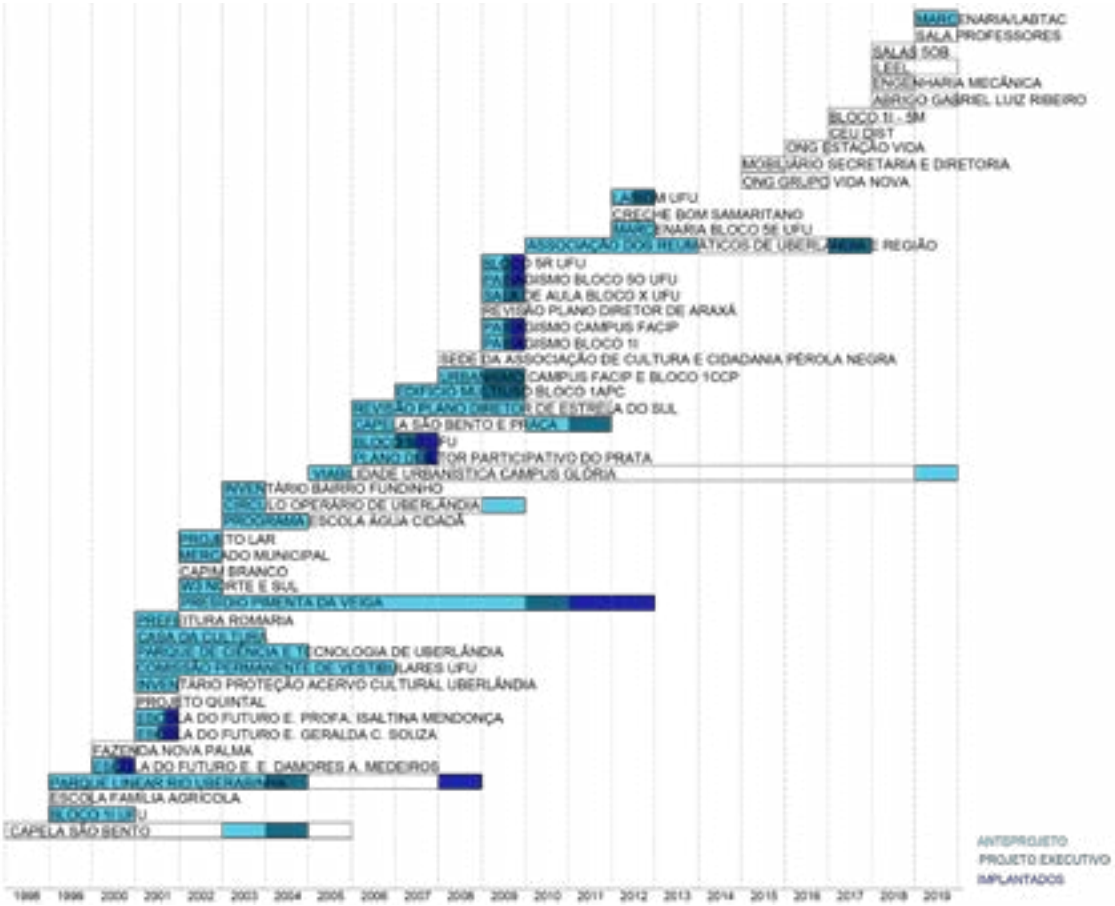


Figura 2: Linha do tempo com estágios projetuais. Fonte: autores, 2019

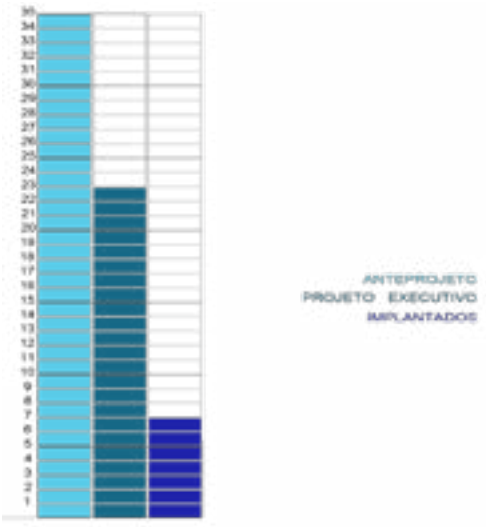


Figura 3: Comparação entre os diferentes estágios projetuais. Fonte: autores, 2019.

Figura 4: Projetos Registrado. Fonte: autores, 2019.

A Figura 4 expressa o volume das atividades realizadas no Laboratório entre os anos de 1998 até 2019, considerando a data de início dos projetos. Foram contabilizados 52 projetos no total. O ano de maior atividade foi em 2001, ficando sem iniciar nenhum projeto nos anos de 2004, 2011 e 2014. Observamos que a quantidade de projetos iniciados decaiu com o passar do tempo, mas seguiu se mantendo numa média de 2.4 projetos requisitados anualmente.

Acreditamos, ainda que em uma análise preliminar, que essa gradativa redução na realização dos projetos está diretamente ligada à modificação do perfil profissional dos docentes – em muito, formatados pelas próprias exigências da academia. Cada vez mais, se busca maior especialização intelectual, que está condicionada a maior produção científica, afastando o docente da produção extensionista – usualmente, de caráter mais generalista. O interesse da Universidade pelo professor em regime de dedicação exclusiva – ao mesmo tempo que reforça o campo da pesquisa científica – tem afastado o mesmo de algumas questões da prática de seu campo de conhecimento. A Arquitetura e o Urbanismo, em especial, tem demonstrado certa dificuldade em aliar efetivamente essas dois campos de ação do docente – pesquisa e extensão – vendo-os como atividades apartadas. Nesse ínterim, os processos internos de avaliação docente (e consequente progressão na carreira) de certa maneira privilegiam a produção científica em detrimento da extensionista, o que colabora para a cisão entre as áreas.

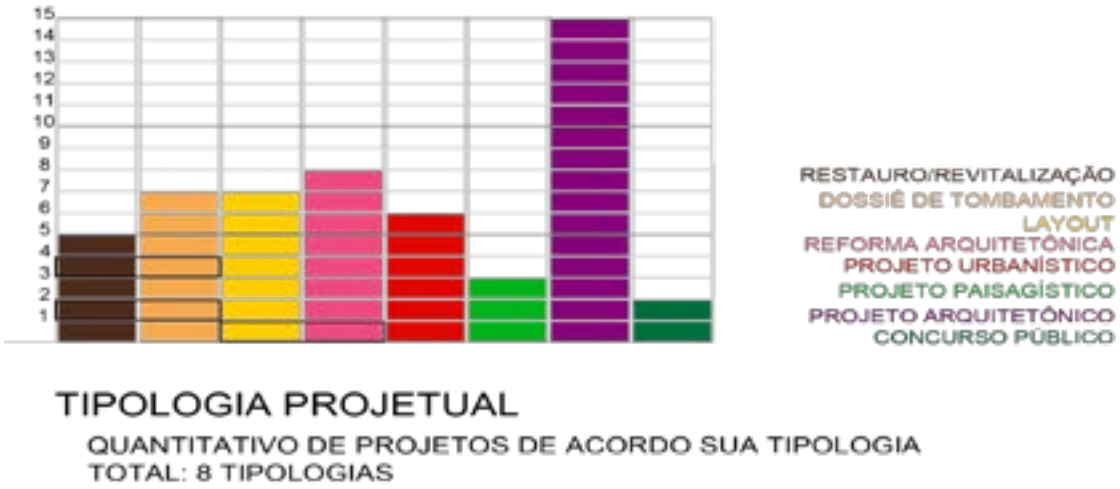


Figura 5: Tipologia Projetual. FONTE: autores, 2019.

A Figura 5 demonstra o quantitativo de projetos de acordo com a tipologia projetual. Constata-se que a demanda do Laboratório não está concentrada somente em projetos arquitetônicos e reformas, como costuma ocorrer nos Escritórios – ainda que o mesmo represente uma parcela considerável. Devido à diversidade de professores envolvidos com a academia, o Laboratório tem a possibilidade de atuar em diversas áreas da arquitetura e do urbanismo, como restauro e/ou revitalização de bens tombados, assim como confecção de seus respectivos dossiês de tombamento.

Uma área de atuação que normalmente acaba restringindo-se a poucos escritórios especializados no tema é o desenvolvimento de projetos urbanos – parcelamento, planos diretores, etc. O Laboratório de Projetos eventualmente apresenta produção nessa área, aproveitando a formação e especialização dos docentes do Núcleo de Estudos Urbanos, a pedido de prefeituras e também da própria universidade.

Como pode-se notar na Figura 6, os projetos foram predominantemente requisitados no estado de Minas Gerais, majoritariamente na cidade de Uberlândia, onde estão localizados os mais ativos *campi* da UFU. No entanto, isso não o impediu de elaborar projetos em outras cidades da região. É um ponto importante para que a coordenação se atente, pois o espraiamento das ações de extensão garantem uma efetiva contribuição social da Universidade para a região, além de obviamente ampliar os horizontes dos envolvidos – em especial, dos discentes. Contudo, uma dificuldade facilmente detectada está na burocracia e custos para transporte de pessoal na realização de visitas técnicas, por exemplo. Projetos sem financiamento externo praticamente inviabilizam essas ações.

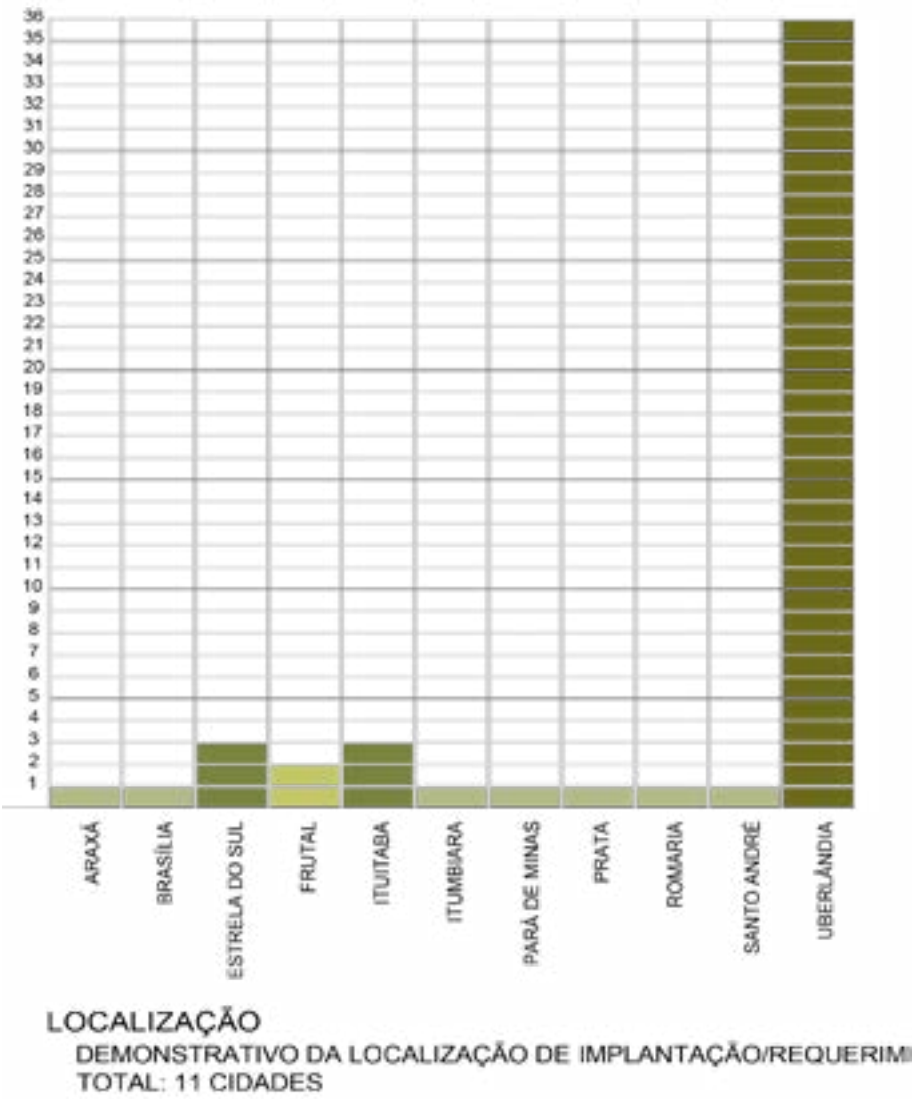


Figura 6: Distribuição geográfica. Fonte: autores, 2019.

Reflexões finais

A partir desses aspectos sinteticamente colocados, vemos como a prática projetual no Laboratório possibilita um deslocamento da ação do arquiteto dos campos que, aparentemente, orientam sua prática. Ao analisar os relatórios de estágios de discentes, a grande maioria tem contato nos escritórios que trabalharam com projetos de residências unifamiliares, pequenos edifícios ligados à especulação imobiliária e espaços comerciais[9]. Temos, talvez por uma condição específica de trabalho, uma possibilidade de atuação e mesmo de demonstração de habilidades e saberes muitas vezes não reconhecidos no mercado, capazes de - acreditamos - contribuir para uma revisão da prática e do ensino de arquitetura.

9 Este dado, ainda que apresentado empiricamente, se relaciona a nossa experiência como orientador de estágio da graduação em Arquitetura e Urbanismo na UFU.

Além da óbvia contribuição na formação discente, permitindo o contato com programas “menos usuais”, o processo projetual mais horizontalizado incita o futuro arquiteto a repensar sua estrutura de trabalho, abrindo-se a outras formas de colaboração.

Outra condição fundamental está em permitir que o docente “liberte-se” do universo exclusivamente teórico – mesmo para docentes de disciplinas práticas – e exerçam atividades que o reaproximem do fazer profissional “de escritório”. Na medida em que essas ações consigam se completar, resultando na construção do projeto, a experiência prática obtida inevitavelmente contagiará o saber teórico, alimentando a sala de aula.

Atualmente, para a ampliação das atividades práticas – e com especial apelo social – buscamos estruturar no Laboratório a assistência técnica em habitação de interesse social – ATHIS, inciativa de grande relevância para o CAU mas com alguma dificuldade de enfrentamento pela Prefeitura Municipal. Essa atividade, apoiada pela lei federal 11.888/1998, ampliará significativamente a contribuição social do profissional arquiteto, garantindo envolvimento do discente com diferentes etapas do projeto – concepção, desenvolvimento e implantação – e espaços da cidade realmente carentes da ação profissional.

Vemos assim que o Laboratório tem enorme importância para a formação acadêmica, que permite a aproximação do aluno a universos com pouca ou nenhuma aproximação do “arquiteto de escritório”, revelando uma nova demanda que deve ser apropriada através de meios fora do mercado.

Referências

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira* : desenho, canteiro e renda da forma. Pref. de Sérgio Ferro. São Paulo : 34, 2012. 368 p.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova :* Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo : 34, 2002. 202 p.

CLEGG, Stewart.; KORNBERGER, Martin.; PITSIS, Tyrone. *Administração e Organizações* : uma introdução à teoria e à prática. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2011. 672 p.

EVERS, Bernd. Prefácio. In: Evers, Bernd (pref). Thoenes, Christof (introd). *Teoria da arquitetura :* do Renascimento até aos nossos dias. Trad. Maria do Rosário Paiva Boléo. Köln : Taschen, 2015. 845 p.

FENEA – Federação Nacional dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo. *Carta de definição para Escritórios Modelo de Arquitetura e Urbanismo.* 2007. [acesso 03 março 2019] Disponível em: <http://www.fenea.org/projetos/EMAU>.

FLORIO, Wilson. Vasco de Mello: reflexão sobre o conhecimento prático. In: HAJLI, Sandra Maalouli (Org.). *Vasco de Mello.* São Paulo: Senac São Paulo, 2017, p. 24-39.

LIMA, Adson Cristiano Bozzi Ramatis. Arquitetura, a historicidade de um conceito : um breve estudo sobre a mitologia da fundação da arquitetura. *Arquitextos,* ago. 2010, n. 123.01, ano 11. [acesso 27 de fevereiro de 2019]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3514>.

MACHADO, Marise F. O Processo Criativo e a Produção do Projeto, um Estudo de Caso : Escritório Edison Musa, 1963-1983. *Arquitextos*, jan. 2013, n. 152.04, ano 13. [acesso 27 fevereiro 2019]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.152/4637>.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. Brunelleschi : o caçador de tesouros. *Arquitextos,* set. 2003, n. 040.02, ano 04. [acesso 27 fevereiro 2019]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/651>.

MONTANER, Josep María; MUXÍ, Zaida. *Arquitetura e política :* ensaios para mundos alternativos. São Paulo : Gustavo Gili, 2014. 253 p.

ROBBINS, Stephen P. *Comportamento Organizacional*. 11ª ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2005. 519 p.

SCHON, Donald A. *Educando o Profissional Reflexivo :* um novo design para o ensino e a aprendizagem. São Paulo: Artmed, 2003. 256 p.

SILVA, Elvan. *A forma e a fórmula :* cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença. Porto Alegre : Sagra, 1991.

UNESCO/UIA. *Carta para educação dos arquitetos* [online]. Trad. Luiz Augusto Contier. S/L : ABEA, 2011. [Acesso 21 fevereiro 2019]. Disponível em: <http://www.abea.org.br/?page_id=304>.

ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da Crítica :* ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre : Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001. 218 p.

A ação da arte e o estado do corpo
ressignificações na cidade enrijecida

Lígia Dias, MDU - UFPE, Brasil
ligia.diass@gmail.com
Renata Neves, MDU - UFPE, Brasil
bn.renata@gmail.com

Palavras-chave :
Cidade; micropolítica; macropolítica; ação artística; performatividade.

RESUMO

Este artigo propõe construir diálogos entre quem pratica a performance e quem promove essa prática na cidade, dando voz ao corpo performativo a partir da arte urbana. Busca-se estender essa construção ao diálogo e a voz de outros pesquisadores do campo da Arquitetura às Artes Visuais. Desse modo, desdobrar-se sobre o aspecto performativo dos atores urbanos de um determinado espaço público condicionado a uma ação artística, revela informações necessárias para o pensar a cidade. Refletir sobre as perspectivas contemporâneas articulando o corpo performativo do artista, de atores urbanos que praticam o fenômeno artístico e de seu espectador por meio de uma ação crítica artística associada a discussão do espaço público, é desafiador. O modo para compreender e relacionar esses diálogos é entrelaçar as concepções teóricas de macropolítico e micropolítico, definidos por Deleuze e Guattari (1996) e do termo performatividade, estabelecido por Judith Butler (1988), com as estratégias adotadas pela arquiteta e

pesquisadora Vera Pallamin (2000), para analisar a arte no espaço urbano, exemplificadas aqui a partir da ação artística, como experiência instrumental para discutir cidade e sujeito, indicando conflitos entre os agentes urbanos e suas celebrações. Segundo Deleuze e Guattari, a respeito do caráter neutralizador dos espaços públicos e consequentemente, enrijecedor de nosso corpo urbano, esse processo acontece devido a uma postura de subserviência do Estado a um sistema político, o qual estimula a predominância de uma postura do sujeito macropolítico ao invés de micropolítico, ou seja, da padronização ao invés da diversidade. Até mesmo os conflitos e dissensos no espaço público e o seu caráter de resistência são homogeneizados pela estrutura produtivista do Estado. Porém, há nesse espaço público consensual momentos de ruptura desse sujeito cotidiano enrijecido, em sua esfera corporal física e afetiva. É a arte, um dos grandes agentes promotores das rupturas urbanas através das experiências que lançam o corpo do artista nos desejos do mundo. Por meio de suas ações, os artistas aproximam o sujeito da cidade, tornando a arte um instrumento de questionamento dos consensos estabelecidos. Nesse contexto, a esfera micropolítica da corporeidade do sujeito urbano pode ser ativada através da exposição da performatividade construída pelo sujeito. A filósofa Judith Butler (1998) define o corpo performativo como algo social e historicamente construído num processo pautado em escolhas políticas que resulta na incorporação de elementos do mundo social e histórico, externalizados pela movimentação corpórea, a gestualidade. Articulando a problematização entre o entendimento de performatividade e afetação no corpo do sujeito e espaço urbano partindo da prática artística, norteiam e dão luz à essa discussão, as ações Experiência n° 2 (1931 - São Paulo), de Flávio de Carvalho, e de O levante, de Jonathas de Andrade (2014 - Recife).

Introdução

A vida nas cidades contemporâneas é, muitas vezes, regida pela necessidade capitalista da agilidade na execução das atividades, principalmente no que diz respeito a circulação, a movimentação dentro do espaço urbano. Segundo David Harvey (2014), a cidade surge “da concentração geográfica de um excedente de produção” (p. 30), ou seja, dentro da lógica do mercado, sempre vai existir alguém com o domínio desse excedente e, consequentemente, da cidade e das pessoas que a habitam. Dessa maneira, dentro da perspectiva atual dos espaços urbanos é importante buscar ações de desestabilização dos fluxos enrijecidos e padronizantes da cidade, mesmo por um curto período de tempo, para assim, identificar as possibilidades existentes dentro desses espaços.

Ao buscar a compreensão dos conceitos de micropolítica e macropolítica, tratados pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), e como esses fluxos políticos agem no espaço urbano, espera-se mostrar e identificar alguns aspectos de como a arte, com o seu caráter

crítico, pode desestabilizar territórios psicossociais[1] consolidados no cotidiano, particularmente a performatividade dos corpos dos usuários das cidades, no qual o entendimento da palavra performatividade tomado aqui é o construído pela filósofa Judith Butler (1988). Assim, toma-se duas ações artísticas realizadas no espaço urbano: *Experiência nº2* (1931), de Flávio de Carvalho e *O levante*, de Jonathas de Andrade (2014). Apesar de terem sido realizadas em épocas distintas, as duas obras desafiam alguns processos de neutralização da cidade e contribuem para refletir a rigidez do corpo cotidiano do usuário da cidade, tanto em relação aos seus gestos - sua performatividade - quanto aos seus percursos.

A cidade e os seus fluxos macropolíticos e micropolíticos

A vida cotidiana do sujeito moderno é composta por diversos segmentos do fazer: morar, circular, trabalhar, brincar. Para Deleuze e Guattari (1996), a vida é composta por segmentos e essa segmentaridade é uma característica presente em todos os tipos de sociedade, desde as primitivas até as contemporâneas. Ainda segundo esses autores, as segmentaridades podem se comportar de três maneiras distintas. A primeira delas é a segmentaridade binária, responsável pelos grandes dualismos sociais, como homem e mulher, velho e jovem, branco e negro, burguês e proletário etc. A segunda é a segmentaridade circular, a qual funciona como zonas, "minhas ocupações, as ocupações do meu bairro, da minha cidade, do meu país, do mundo...". E, por último, têm-se a segmentaridade linear funcionando como segmentos de linha que representam um episódio ou um processo. Esses modos de comportamento da segmentaridade não excluem ou competem um com o outro, ao contrário, eles coexistem de maneira política.

Dessa forma, é necessário destacar como as manifestações das segmentaridades existentes são diferentes em sociedades distintas. Nas sociedades primitivas, por exemplo, a segmentaridade pode ser caracterizada como flexível, pois, apesar de apresentar composições binárias, elas provêm da multiplicidade, seus círculos não são concêntricos e suas linhas são expressão da liberdade. Já nas sociedades modernas - com a presença de um Estado - a segmentaridade é interpretada como dura, suas composições binárias se originam de uma máquina de binarização, os seus círculos são concêntricos e suas linhas sobrecodificadas pelos aparelhos de dominação. O sistema funciona como um meio de ressonância dos estilos de vida.

É possível afirmar que as sociedades primitivas, ou seja, as constituídas por uma segmentaridade flexível, são compostas por diversos territórios. Para a psicoterapeuta Suely Rolnik (2006), os territórios são os universos psicossociais construídos a partir do desejo. Após as partes envolvidas em um ato qualquer serem afetadas por um encontro (com o outro ou com algo), o desejo é despertado e funciona como o próprio processo de produção dos territórios. Em oposição, as sociedades modernas com as suas características duras têm as suas territorialidades canalizadas para um tipo específico. Assim, o desejo é neutralizado pela estrutura social vigente. É importante ressaltar

1 Para a psicoterapeuta Suely Rolnik (2006), os territórios são os universos psicossociais construídos a partir do desejo. Assim, o desejo pode ser entendido como algo muito além do sentido do verbo "desejar", ele é os desdobramentos da afetação do sujeito, ou seja, o que move o sujeito.

que o termo “desejo”, utilizado neste texto, difere do verbo “desejar”, é algo além, pois compreende os desdobramentos do afeto, como é utilizado pelos autores abordados.

A maneira como Deleuze e Guattari se apropriam do conceito de segmentaridade é uma crítica direta ao pensamento modernista vigente na época. Por isso, a grande ênfase em seus trabalhos: a crítica de uma estrutura social baseada na criação de tipos e neutralização da multiplicidade. Contudo, é possível notar algumas mudanças na sociedade contemporânea ocidental. A diversidade está assumindo uma postura de luta pela destruição de sua invisibilidade, como pode ser visto, entre outros exemplos, nos movimentos negro, LGBTQ, nas questões de gênero. Entretanto, ainda existe uma grande resistência a essa multiplicidade, ao comportamento desviado das segmentaridades do estipulado pelo sistema governamental. O que corrobora com o que foi levantado pelos autores: a coexistência entre as segmentaridades nem sempre se constitui como pacífica, mas é sempre uma realidade.

Ainda segundo esses dois autores (1996), a segmentaridade é o resultado do trabalho de uma máquina abstrata, “mas não é a mesma máquina abstrata que opera no duro e no flexível”. Por isso, a coexistência desses modos de segmentaridade resulta em dois tipos de manifestação da mesma: a molar e a molecular. A molar está relacionada às características duras mencionadas acima; enquanto que a molecular se relaciona com as características flexíveis, ela é o fluxo de moléculas do desejo entre os sujeitos. As segmentaridades molar e molecular se distinguem, mas são inseparáveis. O relacionamento entre os tipos de segmentaridade é político e toda política pode ser compreendida como a convivência entre a macropolítica (molar) e a micropolítica (molecular).

A macropolítica é a parcela visível das relações políticas, ela é a responsável pela constituição do indivíduo através de unidades, como no caso das oposições binárias, e por reduzir a multiplicidade em totalizações. Em contraposição, a micropolítica é a parcela invisível da política, pois é o fluxo do desejo. A micropolítica é intensidade, é rizoma, é devires incontroláveis. Quando acontece uma comparação entre a macropolítica e a micropolítica, alguns equívocos são recorrentes, como a associação do nome das duas à sua escala de abrangência. O molecular não é necessariamente menor. Na verdade, é “tão coextensivo no campo social quanto o molar” (1996). Outro equívoco recorrente é acreditar que a micropolítica não exista no real-social, quando as duas, efetivamente, coexistem na sociedade.

Esses conceitos sobre alguns aspectos da conformação social podem ser explorados por diversos campos do saber, entre eles encontram-se os estudos sobre a cidade e os seus modos de vida, pois a cidade possui, como um espaço político, a sua esfera micropolítica e macropolítica. Uma maneira de identificar um tipo da manifestação da macropolítica nas cidades são os espaços responsáveis por despertar em seus usuários sentimentos e comportamentos semelhantes e são estimulados, por exemplo, pela memória coletiva, pelo imaginário ou pelo desenho do projeto. Para ilustrar melhor a manifestação macropolítica nas cidades é possível apontar alguns fenômenos, entre eles a atribuição de ambiências específicas a alguns bairros. Nas cidades brasileiras é comum conferir as antigas zonas centrais um forte caráter comercial

por conta dos usos ali desempenhados. Contudo, em alguns casos, esse consenso sobre o caráter do lugar cria um estigma sobre frequentar a área fora dos horários de funcionamento do comércio e sobre os moradores da região. Outro exemplo da manifestação da macropolítica, é o uso de alguns artifícios do desenho urbano para conduzir a população a um comportamento esperado, como a utilização de balizadores, a demarcação das faixas de rolamento, ciclofaixas, calçadas etc.

Já uma das possibilidades de manifestação da esfera micropolítica no espaço urbano é entender os fluxos existentes entre os usuários e os espaços. Esses fluxos podem carregar e expressar várias formas de afetação e possuir diversos significados, como imaginários, afetos, percepções etc. Além disso, a micropolítica pode ser expressada através de intervenções no espaço público, como a existência de um colchão embaixo de um viaduto, o grafite em muro, o skatista que usa o espaço que 'não pode' ser usado etc. Nesse contexto, a macropolítica funciona como uma forma de massificação dos fluxos do desejo (a micropolítica) e as subjetividades individuais são conduzidas a torna-se coletivas.

Uma condição para a construção desses fluxos macropolíticos e micropolíticos nos sujeitos em relação a cidade é a sua vivência urbana, somente através da experimentação da cidade seus moradores poderão criar afetos e serem afetados. A dimensão do explorar a cidade é indispensável para construir esse relacionamento. Segundo o arquiteto e urbanista Bruno Zevi (2009), o espaço projetado pelo arquiteto tem inicialmente três dimensões – as dimensões da perspectiva: largura, profundidade e altura – mas o espaço só poderá ser compreendido pelo sujeito através da exploração da "quarta dimensão" do desenho, o tempo, incluída no campo das artes visuais a partir da arte moderna, mais precisamente no cubismo e no futurismo (figura 1). Para Zevi, o tempo se insere no espaço urbano e arquitetônico principalmente através do "tempo da nossa caminhada". É por meio do caminhar, ou seja, do contato direto do corpo com o espaço, que se tornará possível a assimilação do ambiente.

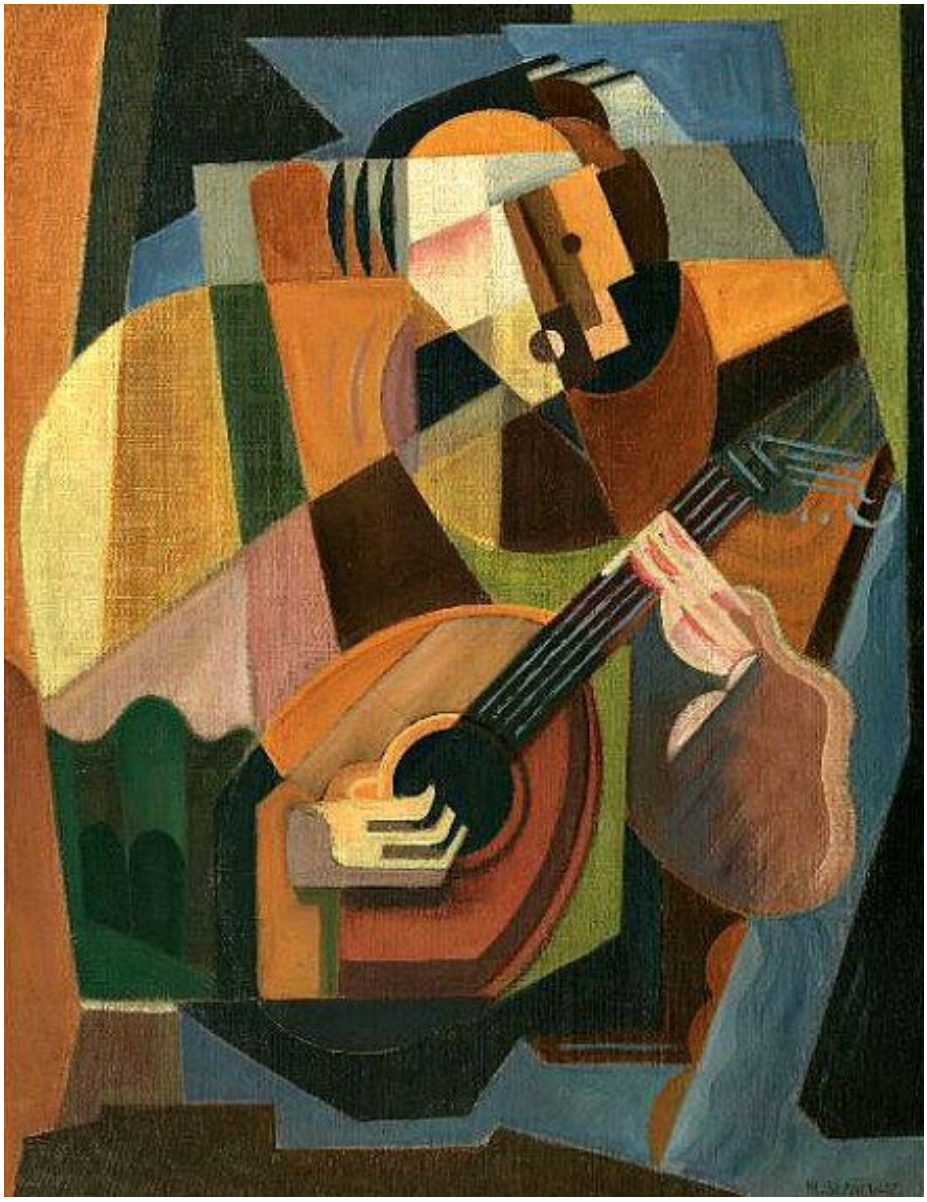


Figura 1: The luter player, Maria Blanchard (1917).

Para Michel de Certeau (2014), a malha urbana funciona como um texto, o qual o transeunte decifra, "o corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses participantes jogam com os espaços que não se veem; têm deles um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso" (p. 171). A relação corpo e cidade é intrínseca. Por isso, a cidade tem um papel protagonista na padronização ou não dos fluxos responsáveis pela constituição do movimento do corpo cotidiano, em relação aos percursos realizados ou aos gestos executados.

O planejamento de algumas das cidades contemporâneas brasileiras ainda busca por uma organização funcionalista, isto é, o tempo é a prioridade. Esse é o tipo de pensamento tratado por Deleuze e Guattari ao se referirem as segmentaridades caracterizadas como duras, pois o tempo privilegiado não é o da exploração e experimentação espacial tratado por Zevi,

a busca aqui é por uma agilidade e eficiência na execução das tarefas diárias. Toda essa construção de cidade serve a um propósito de um aparelho de dominação para neutralizar e canalizar os fluxos desejantes do sujeito urbano, através da utilização das forças que coexistem entre a macropolítica e a micropolítica. O sujeito tem seus fluxos subjetivos individuais canalizados para a construção de uma macropolítica cotidiana desejada pela máquina governamental. Entretanto, existe na cidade algumas rupturas ao sistema funcionalista e totalizador, como é apontado por Certeau (2014):

> A cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder "se urbaniza", mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se condensam e se combinam fora do poder panótico (p.174).

Outra perspectiva do rompimento promovido por esses movimentos contraditórios a linguagem do poder imposta no urbano é:

> O entendimento dessas mutações urbanas em ampla escala, funda-se na compreensão desses lugares como espaços produtivos, apontando para a mudança de seus papéis e posicionamentos perante aos modos como a cidade se organiza na produção e reprodução do capital (PALLAMIN, Vera, 2000, p. 32).

Esses dissensos existentes no espaço urbano são uma maneira de resistir aos processos homogeneizantes e podem se expressar de diversos modos, como a resistência à uma operação promovida pelo poder público, a presença de moradores de rua e a apropriação do espaço por uma ação artística. Pois, ao retomar a ideia abordada da cidade como um texto, a apropriação do espaço urbano a partir das fugas ao estabelecido, dá-se a partir das escolhas dos elementos "textuais" fornecidos. O usuário gera narrativas ao escolher caminhos, estabelecer condições próprias de apropriação do espaço, criar atalhos ou novas passagens. "Seleciona, portanto. O usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo" (CERTEAU, 2014, p. 178).

Dessa maneira, como forma de compreender um processo de ruptura do cotidiano enrijecido do sujeito, a ação artística no espaço urbano é explorada a partir de seu caráter questionador dos consensos sociais, ao promover a quebra da lógica normativa construída para o lugar.

A ação artística na cidade: uma ruptura do cotidiano enrijecido

Como já apontado, a lógica funcionalista ainda é utilizada na produção das cidades contemporâneas e, segundo a arquiteta Vera Pallamin (2000), a ação artística é uma das possibilidades de transformar os significados de determinado espaço. Pallamin discorre sobre dois tipos de ação para a reapropriação do espaço determinados por Michel de Certeau, são eles: a ação estratégica e a ação tática. O primeiro diz respeito a demarcação de um lugar próprio, onde as relações partem de uma lógica relacional com uma exterioridade. Já no segundo, a ação tática,

> Não há relação de exterioridade quanto aos locais de ocorrência, antes são intrínsecas a estes. Operam por ações isoladas, tirando partido de oportunidades. O espaço da tática é o espaço da alteridade, implica em mobilidade conforme as condições do momento e atenção a particulares injunções (p. 36).

Ao partir do entendimento da coexistência entre alguns conceitos, assim como foi percebido e apontado entre a macropolítica e a micropolítica, é possível fazer o mesmo entre a ação estratégica e a ação tática. As duas ações, como um modo de intervenção política no espaço, podem coexistir e ser uma condição para a existência da outra. A ação estratégica pode ser compreendida como o tipo de prática abordada, por exemplo, pelo capital imobiliário, pois a partir de seu lugar fechado se relaciona com elementos externos: o espaço urbano, o Estado, os habitantes da cidade etc. Ainda assim, essa ação é perpassada por ações do tipo tática, tanto como um tipo de resistência, como na facilitação de sua constituição. Como exemplo, pode-se apontar alguns comportamentos dos moradores da área (resistência) ou do Estado enquanto promotor dos espaços públicos (constituição). Assim, uma maneira de interpretar e analisar a ação artística no espaço da cidade é através do entendimento de ação estratégica e ação tática tratado por Michel de Certeau, principalmente ao tomá-lo como dois aspectos relacionados e interligados.

A ação tática - intrínseca ao espaço, ao mesmo tempo que é uma alteridade – é o tipo de ação que caracteriza muitas das intervenções artística realizadas no espaço público, na qual o artista busca muitas vezes dar um novo significado a área através de um deslocamento da percepção do observador. Um exemplo brasileiro icônico de ação na cidade é a *Experiência nº 2*, de Flávio de Carvalho, realizada em 1931 na cidade de São Paulo em meio a uma procissão de *Corpus Christi*. Nessa performance é possível observar e apontar uma das maneiras como funcionam na arte executada no espaço urbano as ações estratégicas e táticas, como forma de ressignificação do lugar, além de buscar uma possível ilustração das relações micropolíticas e macropolíticas do sujeito urbano.

Flávio de Carvalho era artista, engenheiro, arquiteto e participou, junto com Oswald de Andrade, do movimento modernista brasileiro, o qual buscava por uma produção artística genuinamente nacional. A performance *Experiência nº 2* foi narrada pelo artista em um livro homônimo publicado no mesmo ano da ação (figura 2). No trecho abaixo é possível entender melhor como transcorreu a sua caminhada em fluxo oposto ao de uma procissão que acontece em uma São Paulo católica e bastante tradicional do início de século XX:

> A procissão formada escoava vagarosa ao som de um cântico sem cadência. Massas de povo, cabeças descobertas, assistiam a passagem, embravecidos, saturados de bondade e autossatisfação. [...] Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar atenção. A princípio me olhavam com espanto – me refiro à assistência, porque aqueles que eram da procissão se portavam diferentemente, eles eram os eleitos de deus, os escolhidos, e formavam uma massa em movimento lento, contrastando em qualidade com a assistência imóvel; eram, portanto, praticamente,

> o único movimento em todo o imenso percurso da procissão e esta situação de movimento naturalmente exigia o monopólio da atenção geral, e uma presença perturbadora, como era a minha, deveria influir diferentemente na procissão em movimento e na assistência (apud JACQUES, Paola B., 2014, p. 110).

Nesse relato é possível perceber como foi a construção de uma performance que pretendia desafiar "uma massa em movimento lento". Segundo a arquiteta Paola Berenstein Jacques (2014), ao continuar sua performance, Flávio de Carvalho enfurece a multidão "eleita de deus" e provoca um crescente ódio naquelas pessoas, tanto que o artista ao tentar fugir da multidão enfurecida encontra acolhimento e proteção ao ser preso pela polícia.

Figura 2: Anúncio do livro Experiência nº 2, Flávio de Carvalho (1931).

A *Experiência n*º 2 pode ser fragmentada em alguns elementos constituintes da sua ação, são eles: o espaço urbano onde acontece a procissão; o corpo da multidão que compõe a procissão; e o corpo contrastante do artista. O espaço da cidade foi utilizado para a realização de um evento: a procissão. Esse evento, como descrito pelo próprio artista, representa uma unidade, um conjunto de pessoas escolhidas por deus e "saturados de bondade", ou seja, ele é uma exterioridade em um espaço demarcado, o qual tem uma lógica relacional com os outros elementos e usuários daquele lugar, afinal a procissão poderia acontecer em diversos espaços da cidade sem alterar o seu objetivo, sua conformação ou o seu resultado. Dessa maneira, a procissão pode ser associada a um tipo de ação estratégica no espaço, visto que possui todas as suas características. Dentro dessa ação estratégica, pode-se apontar a existência de uma macropolítica religiosa se sobressaindo a individualidade do sujeito. Algumas das características macropolíticas do evento religioso afeta a performatividade do sujeito e são apontadas pelo próprio Flávio de Carvalho, como a obrigatoriedade de um "movimento lento" e "as cabeças descobertas" dos crentes, contrastantes ao seu chapéu.

Dessa maneira, em oposição a procissão, o movimento do corpo do artista pode ser considerado uma ação tática, visto que ele pertence àquele espaço e momento específicos, e não é possível garantir o mesmo resultado – ou a mesma reação do corpo procissão – se a performance fosse realizada em outro lugar, em um outro dia ou em outra procissão. Além disso, pode-se relacionar a ação artística a composição micropolítica de um sujeito, tanto ao pensar a ação como a expressão de uma subjetividade individual, como nos fluxos de desejo resultantes dessa ação, os quais foram responsáveis por despertar uma ira na população seguidora do evento religioso através da afetação.

Para analisar um outro tipo de relação entre a ação tática e a ação estratégica na prática artística no espaço urbano, toma-se a obra *O levante* (2014), realizada na cidade do Recife pelo artista alagoano Jonathas de Andrade. Residente no Recife, o interesse do artista atravessa os processos de urbanização e é responsável por levantar em seus trabalhos questões sócio-culturais e políticas através da memória, arquitetura e temporalidade distintas da região. A questão tratada na obra aqui apontada começa em 2013, quando é promulgada na cidade do Recife a lei municipal nº 17.918, o artigo 1º define que:

Fica proibida a circulação de veículos de tração animal, a condução de animais com cargas e o trânsito montado em todo o Município do Recife'.

> § 2º Excetuam-se da proibição prevista no caput:
>
> I - a utilização de animais pelas Forças Armadas e pela Polícia Militar para o desempenho normal de suas atividades;
>
> II - a participação de animais, com prévia autorização do Executivo, em eventos expositivos, cívicos e outras atividades as quais não ofereçam risco de maus tratos aos animais.

Contudo, tendo em vista a existência de uma população de baixa renda que depende da utilização de carroças de tração animal no Recife para obter renda familiar e/ou meio de transporte, *O levante* (2014) surge como crítica à essa lei higienista que proíbe animais rurais em atividades ordinárias na cidade. Considerando esse contexto, Jonathas busca ir contra essa política homogeneizadora que exclui o grupo de carroceiros das paisagens urbanas, utilizando a arte como instrumento de subversão do uso programado ao espaço urbano. Ele justifica a presença desse grupo como participante de uma corrida de carroças parte de um filme-ficção e assim, obtém permissão para ocupar o centro da cidade do Recife.

> Duas coisas sobre a presença dos carroceiros e cavalos em todas as partes da cidade. Ao mesmo tempo que eles estão à parte da lógica desenvolvimentista da cidade (e do País), o contraste de sua presença com o trânsito, o asfalto, as torres de 40 andares e todo um projeto de civilização que vai na sua contramão, os carroceiros e seus cavalos são ecos fortíssimos de ruralidade que aponta para as origens desta região. Pouco a pouco fui me dando conta

> que os carroceiros são apenas mais um lastro de um circuito de ruralidade muito maior, que atravessa toda a cidade e que carrega um projeto civilizatório apoiado em outro paradigma — próprio, não-hegemônico, uma para-civilização rural que coexiste no Recife proto-urbano do Brasil neopotência subdesenvolvimentista. São carroceiros que carregam restos de comida e verduras dos mercados para os vários pequenos currais em quintais de suas casas em diversos lugares da cidade; gente que se movimenta a cavalo pela cidade; feiras de cavalo que acontecem durante toda a semana em vários bairros e cidades vizinhas; são as corridas competitivas de argolinha, as cavalgadas, e o Ramo, a grande procissão de cavaleiros e carroceiros que acontece todo fim de ano (DE ANDRADE, Jonathas, 2014).

Tomando, portanto, a prática promovida por Jonathas como ponto de partida, pode-se sugerir como ação estratégica, a presença de uma macropolítica governamental como indício que traz no presente, as marcas de um processo brasileiro e em destaque, recifense, de urbanização injusta e excludente como modelo e uma cidade com espaços públicos designados a uma determinada classe social. Esse gesto macropolítico, preciso e inflexível da legislação, conduz o sujeito do cotidiano a uma performatividade mais passiva e automatizada, ainda que em alguns momentos, seja resistente ao controle que lhe foi imposto.

Já a ação tática, surge como o gesto do artista e a visibilidade dos atores urbanos, aqui representados pelos carroceiros, invisibilizados pela norma. O gesto dessa criação artística é um ato que parte de uma estruturação macropolítica (a lei municipal e a busca por uma autorização) e consegue afetar o micropolítico dos sujeitos, pois faz questionar os conflitos construídos na base do urbanismo tradicional e de como isso nos afeta. A particularidade da prática artística no espaço urbano articulada por Jonathas traz questionamentos sobre como, por um viés performativo, os vestígios vistos na obra podem ser desvelados em formas de entendimento e outras vivências de cidade, possivelmente ocultos numa percepção formal do Recife até então, ou seja, proporcionar a ressignificação do espaço.

Os registros fotográficos da ação revelam um Recife urbano, porém ainda cercado por elementos rurais; a Ponte da Boa Vista conectando o bairro de Santo Antônio com o bairro da Boa Vista. Coexistem nessa ação, devido aos elementos arquitetônicos do sítio em que ela acontece, e os atores urbanos que participam nela diretamente, a conexão entre temporalidades distintas: imaginar aquele espaço específico lá no passado, com carroças ou sem; com carros ou sem; organizado ou de qualquer outra forma como prevista ao longo dos tempos (figura 3 e 4). Além disso, a paisagem dessa travessia da ponte se destaca no momento da ação, com os movimentos rápidos e efêmeros dos carroceiros, sujeitos em experimentação diante da ação celebratória a agilidade dos cavalos; e dos espectadores desavisados ou não (figura 5).

Figura 3: O levante, Jonathas de Andrade (2014).

Figura 4: O levante, Jonathas de Andrade (2014).

Figura 5: O levante, Jonathas de Andrade (2014).

Essa ação enfatiza conflitos entre grupos urbanos, destacados na obra pela disputa entre carroceiros e carros, carroceiros e ônibus, pedestres e ambulantes em trânsito, artista e legisladores. As interpretações até então definidas sobre o arranjo tradicional daquele espaço são ressignificadas e a função destinada originalmente a malha urbana é atravessada pela ação.

À vista disso, os atores do espaço urbano são afetados e podem ter seu arranjo corporal performativo modificado, liberados da rigidez cotidiana. Baseadas nas análises contextuais tratadas anteriormente neste texto, as questões performativas dos sujeitos envolvidos nas duas ações artísticas apresentadas serão desenvolvidas na sessão seguinte.

Desdobramentos artísticos: a desestabilização performativa

Como visto a partir da ação desempenhada pelo artista na cidade, o espaço pode ser ressignificado e, além disso - ou como consequência - é possível identificar outros desdobramentos desses eventos. Entre eles, entender como o cidadão, frequentador em seu cotidiano dessas áreas, são afetados corporalmente através da manifestação da sua performatividade. O conceito de performatividade relacionado ao gesto corporal é desenvolvido pela filósofa feminista Judith Butler (1988), com o intuito de construir uma teoria sobre a escolha do sujeito para compor o seu gênero e, apesar da questão do gênero e do sexo não serem objetos de pesquisa deste artigo, é inerente a referência a essas questões para ilustrar melhor o conceito do corpo performativo, visto que Butler o toma como objeto de pesquisa. Assim, através da distinção entre sexo e gênero, Butler desenvolve um argumento sobre como o corpo do sujeito se comporta. O sexo é algo teoricamente natural, o ser humano nasce com ele. Contudo, o gênero é “um aspecto da identidade gradualmente adquirido” (BUTLER, 1986), no qual o corpo é o principal instrumento para representá-lo. Dessa forma, a gestualidade – o corpo performativo – é formada a partir de “uma contínua interpretação dos corpos que estão posicionados na dinâmica de um campo de possibilidades culturais” (1986). Assim, o contexto tem uma forte influência sobre as performatividades, pois, para Butler, o corpo performativo não é a expressão de algo interior do sujeito, mas a resposta da incorporação de informações externas, “o corpo é compreendido como um processo ativo de incorporação de certas possibilidades culturais e históricas” (BUTLER, 1988, p. 521).

Uma outra apreensão sobre o conceito de performatividade é apresentada por Jussara Setenta (2009), a partir do campo da dança. Para a dançarina e professora Jussara Setenta, “a performatividade significa não só um modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo” (p. 32). Essa afirmação se dá visto que a performatividade é a construção de um texto para comunicar-se com o mundo, no qual elementos serão selecionados, excluídos e organizados. Portanto, um dos aspectos mais importantes da performatividade do sujeito é o seu caráter fortemente político. Não só pela incorporação das estruturas externas, mas porque essas estruturas são carregadas de censuras e preconceitos. “O corpo em ação reúne e troca informações produzindo textos que ampliam os seus discursos, onde é possível perceber formas de poder, de censura, e de exclusão” (p. 36).

A partir dessa síntese sobre o conceito de performatividade, é possível visualizar melhor um dos aspectos constituintes dos sujeitos usuários da cidade que é desestabilizado de alguma forma através das ações artísticas no espaço urbano: suas performatividades. Para isso, pode-se analisar separadamente os dois eventos, pois se tratam de tipos de ações distintas, tanto a obra de arte em si, como as relações de coexistência entre ação estratégia e tática e micropolítica e macropolítica, além de se tratarem de períodos e locais distintos.

Dessa forma, na ação realizada por Flávio de Carvalho, em São Paulo, tem-se uma multidão, uma massa, como é chamada pelo artista, um conjunto de corpos com objetivos e gestos semelhantes. Para Flávio, essa massa da procissão é católica, com cabeças descobertas e "saturados de bondade", afinal o evento é religioso - o *Corpus Christi*. Assim, a ação de um corpo divergente ao consenso macropolítico do momento provoca uma ruptura, tanto na procissão, como nos fluxos de subjetividade dos católicos ali presentes. Essa ruptura provocada na multidão através de uma ação tática (o corpo do artista) intrínseca a uma ação estratégica (a procissão) transforma completamente a performatividade coletiva existente naquele momento, tanto que um momento sagrado se transforma em profano. A bondade se converte em raiva e agressão perante alguém com a audácia de desafiar a imagem da estrutura de um evento religioso ao andar contra o fluxo.

Na segunda ação, *O levante* de Jonathas de Andrade, é possível sistematizar três grupos com performatividades semelhantes: o artista e seu assistente (figura 6); os condutores das carroças; e os transeuntes-espectadores. O gesto do artista carrega a intencionalidade daquele que é responsável por promover diálogos, impulsionar possíveis reflexões de mundo. Nessa intenção cabe o gesto da ação artística que tenta ativar uma noção de pertencimento à um grupo posto, até então, às margens dos planos urbanos tradicionais: os carroceiros. Gesto esse que acontece pelo corpo ativo, que grita por reconhecimento do rosto desses sujeitos, de sua existência e potencialidade. Como extensão da gestualidade do artista, há o intuito de seu assistente, o fotógrafo e responsável por inscrever os carroceiros (figura 7). Nas fotografias, o rastro de elementos que apontam para um outro tempo, ainda que consiga sobrepor na imagem o tempo do presente, mais necessário e iminente para o contexto colocado aqui. As imagens registram fragmentos da performatividade celebratória nos corpos dos carroceiros. Não por acaso, inclusive, o registro iconográfico se configura num segundo momento após a ação de *O Levante*, no formato de exposição intitulada como *O que sobrou da primeira corrida de carroças do centro do Recife*.

Figura 6: Jonathas de Andrade com megafone na mão na corrida de carroças no Recife, 2014.

Figura 7: Inscrições para participar da corrida no Recife, 2014.

No segundo grupo identificado, os condutores de carroça, é interessante apontar a dualidade existente em suas performatividades. O ato de conduzir carroças é para eles, devido a necessidade básica de sua subsistência, prática do cotidiano. Ainda assim, no dia a dia da cidade, as carroças disputam espaços de interseção com atores urbanos como automóveis, pedestres, ambulantes, entre outros, e em circunstâncias piores após a lei nº 17.918/ 2013, fugindo da punição municipal, ou seja, do controle da vida urbana promovida pela cidade regida por modelos da espetacularização, desconsiderando contextos sócio-culturais e conflitos locais. Dessa maneira, percebe-se a liberdade corporal experimentada por esses condutores, ao disporem de um espaço reservado para eles e estarem em uma condição legal perante as instituições. Seu gesto cotidiano foi ressignificado e intensificado. Do corpo dos próprios carroceiros, o gesto veloz, de força ainda que numa ação simples. Dos sujeitos em competição na corrida, a performatividade potente ainda que mínima: se deslocar, chegar até o final. Nos cavaleiros, a performance é de quem resiste às normas de boa conduta e, ironicamente (ou não), ainda topam entrar na corrida-arte-ficção, mostrando e experienciando um corpo que contraria o tempo utilitarista e da produtividade proposto pela cidade de um plano tradicionalista e que disputa, ao mesmo tempo, visibilidade no território.

Partindo da performatividade dos transeuntes no centro do Recife no momento da ação, pode-se refletir sobre como eles desenvolvem o papel de espectador. Cientes sobre o evento divulgado por cartaz e outros meios, alguns estavam ali com o propósito de já assistir a corrida. Portanto, eles possivelmente desempenham desde o início uma performatividade dissonante do comum para a região central da cidade, uma vez que param ao longo do percurso, nas calçadas e pontes, a fim de observar o evento. Os espectadores usam os espaços urbanos como áreas de estar para assistir a cidade ser ressignificada pelos carroceiros. Existem também os transeuntes desavisados, moradores da região, os trabalhadores, as pessoas que estavam pelo centro realizando suas atividades comuns, surpreendidos pela ação da corrida. Sujeitos afetados pela surpresa do evento, se permitem *perder tempo* num momento das suas rotinas para contemplar o fenômeno em ação. Envolvidos com o ato, achando graça da situação ou julgando irresponsável a atitude do artista, a relação entre espectador e atores urbanos no momento da ação artística é de atração, negociação, deboche, utopia, êxtase, alegria. São múltiplos os sentimentos. Seus corpos assumem uma performatividade diferente da usualmente operada para aquele momento, suas rotinas são desestabilizadas, e precisam decidir entre continuar a assistir a corrida ou voltar às suas atividades ordinárias. Independente do que se decide, as suas rotinas performativas já foram afetadas e transformadas mesmo que por um instante. Embora a relação entre o atores urbanos, protagonizados aqui pelos carroceiros, e espectadores seja de complexa leitura, pode-se inferir que a performatividade de ambos os corpos estão ativas. Considerando o espectador, de certo é que ele pode reconstruir a narrativa sobre o aquele tempo, aquele espaço, a ação. O corpo dos carroceiros, bem como dos observadores insinuam a possibilidade de explorar uma outra cidade que se revela em meio ao processo de urbanização.

Refletindo sobre as performatividades envolvidas na ação artística na cidade, é admissível perceber o uso da prática de arte no espaço urbano como instrumento capaz de afetar os sujeitos da cidade e consequentemente, suas esferas macropolíticas e micropolíticas através de suas performatividades. Ao tomar como partida as ações artísticas no espaço urbano, propõe-se a pensar a respeito das formas de se construir e imaginar relações entre os atores urbanos, das maneiras de absorver e se apropriar do espaço. Levanta-se como questão: como essas ações afetam os sistema de produção e entendimento da cidade atualmente?

Conclusão

Desdobradas algumas relações entre a performatividade do corpo dos atores urbanos e a cidade mediados ou ressignificados a partir da ação artística no espaço público, o objetivo deste artigo foi evidenciar os limites de convivência, celebração e resistência entre determinados sujeitos urbanos quando se apropriam do espaço urbano, ainda que vigiados e observados. Conforme a leitura das ações promovidas pelos artistas analisados nesse texto, fica explícito seu gesto de desejo de liberdade, de desobediência e ressignificação. É possível identificar através da particularidade dessas práticas artísticas, de acordo com o contexto de cada uma, confrontos entre o profano e o religioso; o proletário e o burguês. A arte no espaço urbano e a afetação da performatividade do sujeito que a experiência sugere de modo ácido, ainda que poético,

outros modos de compreender a cidade e as camadas complexas das relações socioespaciais presentes na malha urbana.

Pensar por ações artísticas como provocações para fazer refletir sobre o conhecimento da conformação da cidade, é desdobrar um entendimento a respeito do modo de se fazer a cidade e a performatividade de seus sujeitos, a fim de alimentar o imaginário para a construção de outras situações e modos de performar. Sendo assim, esse artigo se constitui em aberto como um gesto delicado que nasce do desejo de pensar e fazer cidade em conjunto, sob olhares cruzados entre artistas e arquitetos.

Agradecimentos

Agradecemos à arquiteta e professora Julieta Leite, nossa orientadora no Mestrado em Desenvolvimento Urbano, pelos assessoramentos e incentivos, essenciais na construção das idéias aqui apresentadas.

Referências

BUTLER, Judith. Sex and gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. Yale French Studies, n. 72, p. 35-49, 1986.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. Theatre journal, v. 40, n. 4, 1988, p. 519-531.

DE ANDRADE, Jonathas. O levante. Disponível em: <https://cargocollective.com/jonathas-deandrade/o-levante> Acesso em: 21 fev. 2019.

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

HARVEY, David. Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2014.

PALLAMIN, Vera. Arte urbana. São Paulo: Apoio FAPESP, 2000.

RECIFE (município). Lei nº 17.918, de 25 de outubro de 2013. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/pe/r/recife/lei-ordinaria/2013/1791/17918/lei-ordinaria-n-17918-2013-proibe-a-circulacao-de-veiculos-de-tracao-animal-a-conducao>. Acesso em: 23 fev. 2019.

SETENTA, Jussara Sobreira. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2009.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

O peso da compreensão do imaginário na ressignificação espacial dos Centros de Controle de Zoonoses

Carolina Ribeiro Simon, Centro Universtário Barão de Mauá, Brasil
contato@simon.arq.br

PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura; urbanismo; imaginário; iconografia; saúde pública.

RESUMO

Propõe-se uma reflexão sobre o processo da evolução espacial e o papel da compreensão do imaginário na requalificação de espaços considerados inóspitos, em especial de um equipamento pouco estudado no âmbito da arquitetura e do urbanismo: os Centros de Controle de Zoonoses (CCZ's). Esse equipamento surge diante da necessidade de contenção da proliferação das Zoonoses (doenças ou infecções naturalmente transmissíveis entre animais vertebrados e seres humanos) nas cidades. Ao traçar um paralelo acerca da reforma psiquiátrica no Brasil e sua tentativa em transformar a recorrente estrutura de manicômios/hospícios, pretende-se ampliar o debate sobre o atual impasse da estagnação espacial dos CCZ's e seu impacto negativo para a saúde pública das cidades brasileiras. O surgimento de ambos equipamentos, tanto dos manicômios quanto dos CCZ's, ocorre diante de uma série de mudanças sociais e econômicas que demandaram rigorosas medidas de controle social em meio ao acelerado crescimento das cidades, buscando o reordenamento dos espaços urbanos. Tais medidas sanitárias para a manutenção da ordem social, marcas da passagem do século XIX para o XX, demonstram seu impacto no imaginário social e em todo processo de evolução desses espaços. Partindo de Foucault (1975) com análise das ordenações simbólicas do espaço e suas relações de poder e dominação nas práticas sociais, busca-se com esse artigo um embasamento para a investigação dos aspectos que passam pelo imaginário urbano e pelas representações, com respaldo da iconografia e literatura, nos processos de readequação e ressignificação desses espaços.

A aproximação

Os animais estão fortemente ligados ao contexto das transformações urbanas desde as primeiras aglomerações da pré-história, quando se inicia o processo de domesticação que os aproximou e vinculou aos humanos, até os tempos atuais. A Organização Mundial de Saúde Animal (OIE) estima que 60% das doenças que afetam os seres humanos são zoonoses (doenças ou infecções naturalmente transmissíveis entre animais vertebrados e seres humanos). A história e a evolução da humanidade se apoiam fortemente no desenvolvimento e aprimoramento de técnicas de agricultura, criação e domesticação de animais, atividades iniciadas no período entre 12.000 e 4.000 anos antes de Cristo. Entre 10.000 e 5.000 anos antes de nossa era, algumas dessas sociedades começavam a semear plantas e manter animais em cativeiro, com vistas a multiplicá-los e utilizar-se de seus produtos. Nessa mesma época, após algum tempo, essas plantas e animais especialmente escolhidos e explorados foram domesticados e, paulatinamente, essas sociedades de predadores se transformaram por si mesmas em sociedades de cultivadores (MAZOYER; ROUDART, 2010, p. 70).

Pat Shipman, paleontóloga da Universidade de Penn State, propõe que a interdependência de humanos ancestrais com outras espécies animais - “a conexão animal” - desempenhou um papel crucial e benéfico na evolução humana nos últimos 2,6 milhões de anos, incluindo a criação de ferramentas de pedra, a linguagem e a domesticação. Shipman (2011) acredita que a necessidade de transmitir a outros seres humanos vitais conhecimento sobre os hábitos de outros animais impulsionou o desenvolvimento de símbolos e linguagem, e cita as representações simbólicas de pinturas rupestres como fortes evidências dessa conexão.

Figura 1: Detalhe de “O triunfo da morte”, pintura de Pieter Brueghel, 1562. Museo del Prado, Madrid. Espanha. Fonte: Prisma Archivo

Segundo Vasconcellos (2004), admite-se que as zoonoses ocorram desde os tempos pré-históricos da humanidade, no entanto, é a partir de oito mil anos antes de Cristo que as condições favoráveis para transmissão de doenças entre animais e seres humanos se ampliaram, justamente devido ao processo que iniciou a estruturação da agricultura, a domesticação dos animais e o início da vida urbana organizada em aldeias.

Na Idade Média, quando se estruturaram as cidades medievais, ocorre uma significativa expansão das zoonoses devido a formação das grandes aglomerações de pessoas, alimentos e resíduos que favoreceram o crescimento das populações de animais sinantrópicos, ou seja, animais indesejáveis que dividem o mesmo ambiente utilizado pelos seres humanos.

Em virtude das condições sanitárias das cidades e do desconhecimento da etiologia das doenças infecciosas, grandes epidemias assolaram as nações no passado, dizimando suas populações, limitando o crescimento demográfico, e mudando, muitas vezes, o curso da história (REZENDE, 2009).

Figura 2: Rua Direita, Rio de Janeiro. Aquarela e grafite sobre papel. Autoria: Félix-Émile Taunay, 1823. Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Coleção Brasiliana/ Fundação Estudar. Doação da Fundação Estudar, 2007.

A história da saúde pública no Brasil é, em larga medida, uma história de combate aos grandes surtos epidêmicos em áreas urbanas e às denominadas endemias rurais, como a malária, a doença de Chagas e a ancilostomose (LIMA, 2002).

Dentre os surtos que castigaram cidades brasileiras, está a epidemia de raiva que resultou em diversas mortes humanas na década de 80. Buscando conter a epidemia de raiva, foi criado no Brasil o Programa Nacional de Profilaxia da Raiva (PNPR) focado no controle dessa zoonose nos animais domésticos e o tratamento específico das pessoas mordidas ou que tenham tido contato com animais raivosos. O Centro de Controle de Zoonoses (CCZ) como equipamento

de saúde pública surge em São Paulo em 1973, como parte das ações do PNPR. Essa fase foi marcada pela carrocinha, veículo que capturava os animais soltos nas ruas e encaminhava para o CCZ, onde os animais permaneciam por exatos 3 dias antes de serem sacrificados (caso não fossem procurados por seus tutores nesse prazo).

Importante ressaltar que a carrocinha é anterior a construção do CCZ, a apreensão de animais soltos nas vias públicas foi regulamentada em 1915. Atualmente a imagem desse equipamento de saúde pública é fortemente ligada a abordagem cruel praticada na captura dos animais nas ruas pelos agentes da carrocinha. Em suas análises para compreender o processo histórico da relação dos animais na vida urbana, Aprobato (2006) localiza uma regulamentação da cidade de São Paulo de 9 de junho de 1915 em que já se estabelecia a "apreensão de animais perigosos ou não (...), que fossem encontrados errantes nas vias públicas.

O discurso higienista

Diante do alastramento das epidemias, a preocupação com a questão da higiene nas residências e as estratégias de combate às pragas se tornam recorrentes, e o tema também passa a dominar boa parte do debate urbanístico internacional do final do século XIX. Durante toda a segunda metade do século XVIII, o mundo das ciências vai assistir à grande síntese das teses médico-sanitaristas com as políticas públicas (COSTA, 2013).

Lima (2002) ressalta a dose de otimismo que tomou conta do século XIX, com a crença de que a higiene permitiria intervir positivamente sobre o insalubre espaço urbano.

Tomando como base as teorias que relacionavam a doença com o meio ambiente, médicos e os higienistas propõem a medicalização do espaço e da sociedade, através de normas de comportamento e de organização das cidades como: "localização mais adequada para os equipamentos urbanos; regras para a construção de habitações, hospitais, cemitérios, escolas, repartições públicas, praças, jardins, etc.; intervenção nos ambientes considerados doentios e mesmo migração temporária da população nas estações consideradas mais propensas às epidemias" (COSTA, 2013).

A associação entre cidade massiva e patologia era uma constante, ao mesmo tempo em que o receio diante da desordem e a necessidade de respostas em termos de políticas públicas podia ser verificado nos diferentes países europeus, ainda que com significativa variação nas propostas de reforma (LIMA, 2002).

Destaca-se algumas medidas, como a preocupação com a ventilação e com a contenção do fluxo das emanações sociais: era preciso desacumular os homens; construir redes de água e esgoto; manter limpos fontes, rios e chafarizes e proceder a uma redistribuição dos equipamentos urbanos. Alguns desses equipamentos são transferidos para periferia da cidade, como: cemitérios, matadouros, hospitais, cadeias, fábricas, lixões etc.

Nesse contexto, da primeira metade do século XIX, diante das concentrações demográficas, das revoltas urbanas, epidemias, violências desencadeadas, Foucault (1984) estabelece a ideia de "medo urbano": (...) medo da cidade, angústia da cidade que vai se caracterizar por vários elementos; medo das oficinas e fábricas que estão se construindo, do amontoamento da população, das casas altas demais, da população numerosa demais; medo, também, das epidemias urbanas, dos cemitérios que se tornam cada vez mais numerosos e invadem pouco a pouco a cidade; medo dos esgotos, das caves sobre as quais são construídas as casas que estão sempre correndo o perigo de desmoronar... Este pânico urbano é característico deste cuidado, desta inquietude político-sanitária que se forma à medida que se desenvolve o tecido urbano. (FOUCAULT, 1984, p. 87)

A experiência das epidemias de cólera no século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, teve papel determinante na percepção das elites políticas sobre os problemas sanitários, favorecendo ações políticas, criação de organizações e intervenção dos Estados nacionais na resolução dos problemas de saúde e nas reformas urbanas (BRIGGS, 1961).

É justamente nesse período que os governos compreendem o papel fundamental da saúde dos indivíduos sobre a economia, fortalecendo o papel do Estado na questão da higiene social. Costa (2013) salienta ainda que, após o século XIX, nenhuma intervenção urbana na sociedade ocidental foi feita sem levar em conta tais doutrinas higienistas.

> A higiene pública é fundada como disciplina de intervenção. A medicina higienista do século XIX, visando o controle do meio, do espaço, aponta para uma proposta intervencionista. Ela se propõe recuperar a salubridade do ambiente a partir da medicalização dos espaços doentios. Elabora também, medidas de tipo higiênico-social que possam contribuir para a melhoria da saúde e das condições de existência da população. Propõem o ordenamento do espaço urbano e a intervenção no meio doentio. Ou seja, fazem propostas de medicalização da cidade. Medicalizar a cidade, higienizar significa controlar, intervir nos ambientes suscetíveis de prejudicar a saúde. (COSTA, 2013, p. 59)

Um dos capítulos de "Vigiar e punir: Nascimento da prisão" publicado em 1975, de autoria de Michel Foucault, dedica um capítulo ao Panoptismo[1] onde pretende estabelecer um vínculo entre as estruturas arquitetônicas como dispositivos disciplinares, instrumento de poder. Foucault (2014) inicia o capítulo com uma análise sobre o controle do espaço a nível urbano, citando algumas medidas estabelecidas por um regulamento do século XVII, de quando se declarava a peste em uma cidade: "(...) um policiamento espacial estrito: fechamento, claro da cidade e da "terra", proibição de sair sob pena de morte, fim de todos animais errantes, divisão da cidade em quarteirões diversos onde se estabelece o poder de um intendente (...)" (FOUCAULT, 2014. p. 190)

A criação de dispositivos disciplinares que buscaram organizar, disciplinar e dar ordem aos corpos, orientou a dinâmica urbana da época de modo incisivo. Foucault (2014) salienta que o

1 O Panóptico ("o olho que tudo vê"): uma referência ao projeto arquitetônico de uma prisão do inglês Jeremy Bentham.

terror da peste, das revoltas, dos crimes, da vagabundagem (...) estaria por trás desses dispositivos, os sustentando. Definindo muito bem essa relação ao afirmar: "a peste como forma real e, ao mesmo tempo, imaginária da desordem tem a disciplina como correlato médico e político".

Da cidade pestilenta (através do controle do espaço urbano) ao estabelecimento Panóptico (como marco arquitetônico) são estruturadas as transformações do "programa disciplinar", com um espaço de tempo de cerca de um século e meio de distância. Sobre o papel do arquiteto e urbanista nesse contexto, Segaud (2016) analisa o que define como pedagogia do espaço, onde ele seria utilizado como um instrumento de saber e de poder, levando a uma eficácia social, em relação a espaços institucionais de encarceramento implementados pelo Estado (hospitais, escolas, oficinas,quartéis...) que contribuiriam para a sujeição dos corpos[2]. O impacto da conformação do espaço sobre os indivíduos em regimes totalitários do século XX é destacado por Segaud (2016), a partir do que define como uma suposta missão civilizadora atribuída ao arquiteto que busca contribuir para a ordem social. Para exemplificar a autora cita a relação entre Hitler e o arquiteto e ministro Albert Speer, para ressaltar a ideia de que a conformação do espaço pode ter um efeito sobre os indivíduos que vivem ou o contemplam.

Assim, um aspecto do poder consiste no exercício de um poder simbólico que "não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência "real", mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação de símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio" (SERBENA, 2003 apud BACKSO, 1985: 299).

Os centros de controle de zoonoses

O Centro de Controle de Zoonoses surge na cidade de São Paulo com o intuito de desenvolver um trabalho de prevenção, proteção e promoção à saúde pública através do controle de animais domésticos, controles de focos de animais sinantrópicos e educação sanitária. Esses equipamentos surgem em meio a uma politica higienista de extermínio, fortemente associada à presença das carrocinhas nas ruas, e que permanecem carregando o fardo de uma imagem relacionada a crueldade, mesmo com a proibição dos sacrifícios de animais[3] – somente em 2008.

Antes do surgimento da estrutura física do CCZ, as políticas e ações públicas se debruçavam sobre o controle do espaço urbano, capturando e retirando os animais das ruas. A notável e persistente presença da carrocinha a transforma em um marco nesse processo, que permanece vinculado ao CCZ até os dias atuais. Assim como as penitenciarias e os hospícios, o CCZ se inclui no contexto de equipamentos que surgem como um dispositivo de controle e poder.

Santana (2006) estabelece duas etapas bem delineadas que caracterizam as políticas públicas até então adotadas visando o combate à disseminação de doenças e aos acidentes provocados

2 Foucault (2014, p.135) estabelece o conceito da sujeição dos corpos a partir da disciplina, sendo essa responsável por fabricar "corpos submissos e exercitados, corpos dóceis".

3 Lei nº 12.916, de 16 de abril de 2008. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2008/lei-12916-16.04.2008.html>.

pelos animais: a primeira etapa, que pode ser intitulada como fase da captura e extermínio (carrocinha); e a segunda etapa, que poderia ser descrita como fase da prevenção ao abandono.

Em 1990 conclui-se que esse método de extermínio dos animais não apresentava um resultado prático satisfatório para o controle da raiva e de outras zoonoses, além de muito custoso para o Estado. Com a conclusão de que a presença de animais nas ruas se origina principalmente do excesso de nascimentos, as autoridades passaram a se preocupar com a questão da superpopulação e consequente abandono.

Figura 3: Canil do CCZ de Ribeirão Preto, estrutura herdada da fase "captura e extermínio". Fonte: Acervo da autora, 2013.

A primeira *Reunião Latina Americana de especialistas em posse responsável de Animais de companhia e Controle de População Canina* (SOUZA, 2013), evento promovido pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e a World Society for Protection of Animals (WSPA), condena essas políticas públicas adotadas até então, demonstrando sua ineficiência do ponto de vista técnico, ético e econômico, propondo uma nova estratégia mais adequada a realidade latino-americana, focada na prevenção (medidas como: vacinação, esterilização, implementação de programas educativos).

Portanto, há uma clara ruptura entre o momento da criação desse espaço, destinado a prática de extermínios de animais, e a atual proposta do espaço em ser um difusor do cuidado animal e da prevenção de zoonoses através de medidas preventivas. Do confinamento de animais a espera do extermínio, o espaço passa a dar lugar ao alojamento de animais a espera de adotantes.

> A cidade registra diferentes períodos da urbe e da narrativa da vida dos participantes que a experimentam: “mesmo após o fim de um período cronológico, as influências culturais e simbólicas permanecerão inscritas no espaço, e ainda farão parte de sua estrutura material”. (CRESTANI, 2014, p. 29).

Vagando pelas ruas: os loucos e os cães

No início do século XIX a loucura passa a ser “objeto de intervenção por parte do Estado” (ACIOLY, 2009) com a chegada da Família Real ao Brasil, resultado dos processos que buscam um suposto controle social dos indivíduos e da população através de uma ordenação de todas esferas da vida urbana.

Acioly (2009) destaca que nesse período de modernização e consolidação da nação brasileira como um país independente, passa-se a ver os loucos como “resíduos da sociedade e uma ameaça à ordem pública”.

Aprobato (2006) também ressalta o papel da modernização e da busca pelo progresso em relação a tratativa com os animais na cidade de São Paulo, quando ao serem colocados sobre a mira do moderno, da higiene e da civilização, foram “ganhando outros graus de importância e valor, foram se transformando em objeto de novas formas de controle, uso, sensibilidade e atitude; e passam a ter outros significados e representações”.

Figura 4: Newington Butts, Londres, 1820. Fonte: APROBATO, 2006.

Na história da cidade de São Paulo, a presença dos animais nas ruas sempre foi notável e também importante para o desenvolvimento da cidade. Sobre a relevância das tropas de bestas, Prado (2000) ressalta sobre o fato de terem sido, durante mais de um século, o principal meio de locomoção e transporte da colônia e ainda no Império Independente, afirmando que "sem elas, o Brasil teria andado mais devagar ainda que andou". Dos bois de carros às mulas de tropas, passando por uma infinidade de outras espécies, a São Paulo de fins do século XIX e primeiros anos do XX era uma cidade repleta de animais, (...) que eram parte intrínseca da vida cotidiana, que dividiam e "invadiam" espaços e que muitas vezes causavam incômodos ao homem do período (APROBATO, 2006).

A recorrência da defesa dos animais está na obra do francês Michel de Montaigne, inclusive em um de seus livros não ficcionais mais conhecidos: "Ensaios", publicado em 1580, em que utiliza exemplos de práticas do século XVI onde se legitima a crueldade em relação aos animais. Montagne assinala uma transformação da relação dos homens com os animais, narrando alguns tratamentos especiais que eram dedicados a animais diversos, como os turcos com suas obras de caridade e hospitais para os bichos, os romanos tinham um serviço público para a alimentação dos gansos, dentre outros. A partir disso, aponta o século XVI como um período de exemplos "inacreditáveis" de legitimação da crueldade, intensificados principalmente pelas guerras. E quanto mais animais eram mortos, mais bárbaro o homem se tornava, ampliando a morte dos seus.

Um aspecto incomum de ambos equipamentos é sua relação com a cidade, em que estabelece uma barreira/afastamento muito clara dentro do tecido urbano em que se inserem, o que poderíamos identificar no que GOFFMAN (2001) estabelece como "instituições totais":

> "(...) toda instituição tem tendências de "fechamento". (...) algumas são muito mais "fechadas" do que outras. Seu "fechamento" ou seu caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, flores ou pântanos. (...)" (GOFFMAN, 2001, p.16).

As carrocinhas levavam os animais para o afastado depósito em que seriam exterminados (mais tarde para o CCZ, que também tende a ser implantado em locais afastados), os "trens de louco" garantiam que eles seriam levados para longe e trancafiados em grandes hospícios.

> "Instalado forçosamente na periferia do espaço social, nos confins do espaço urbano, nos limites da cidade e da razão, o louco como um não sujeito e como um quase sujeito seria ativamente convertido em sujeito da razão e da vontade, mediante as técnicas de sociabilidade asilar impostas pelo tratamento moral." (BIRMAN, 1992, p. 75).

Figura 5: Estação Bias Fortes, onde chegavam os chamados "trens de doido". Fonte: ARBEX, 2013

Figura 6: Fotos ilustrando manual sobre a atuação do CCZ em São Paulo: Agentes de zoonoses capturando animal na rua; Veículo para transporte dos animais apreendidos: "carrocinha". Fonte: Manual do Ministério da Saúde, 1989.

Sobre essa relação dos animais no contexto do planejamento urbano no início do século XX, Aprobato (2006) salienta, a partir de sua análise da legislação municipal de São Paulo, como os animais transformam-se em alvo constante de "perseguição", citando leis que claramente tem intenção de afastar, camuflar a suas existências na cidade, através de um "intenso controle". Em relação a esses confrontos, o autor complementa: "(...) os animais, mais do que representações, são presenças vivas, que se manifestam das mais diversas maneiras se interpondo constantemente nos caminhos da tão almejada e exclusivista modernização" (APROBATO, 2006 p. 114).

A forte relação dos animais na vida urbana permeia registros fotográficos e artísticos, assim como a literatura, com relatos do cotidiano nas cidades, tanto em crônicas como em ficções e inclusive na poesia.

No romance Anarquistas Graças a Deus de Zélia Gattai, os cães e a imagem da carrocinha como parte do cotidiano de imigrantes é presente na narrativa com tom de testemunho. No texto, a autora narra detalhes da rotina da carrocinha pelas ruas, demonstrando as "lutas" dos moradores em salvar os animais das laçadas dos agentes de zoonoses.

> "Eu detestava os 'homens da carrocinha' ainda mais do que à dona Vicenza. Quando os via acuando um cão - dois e três homens, armados de laços, contra pobre e indefeso animal - sentia ódio dos covardes. Muitas vezes agarrava-me a bichinho, sem jamais tê-lo visto antes, para evitar que fosse laçado." (GATTAI, 1998, p.71)

Gattai, 1998 utiliza o termo "depósito" para designar o local em que os animais eram levados pela carrocinha, antes de ser construído em São Paulo o CCZ: "O depósito de cachorros ficava na Ponte Pequena, nas imediações do "Clube de Regatas Tietê", bastante longe lá de casa. Os cães apanhados nas ruas permaneciam presos a disposição dos interessados, durante três dias, em enormes jaulas de ferro".

A disputa com os "homens da carrocinha" para salvar o animal da morte também foi documentada em reportagens, inclusive uma série de fotos do fotojornalista Sérgio Jorge documentou uma sequência de cenas de um desses episódios, que vai de encontro com vários relatos sobre essa perseguição aos cães nas ruas de São Paulo, inclusive a já citada de Zélia Gattai.

Figura 7: Reportagem da revista Manchete, de 1959, mostra garoto tentando impedir a captura de cão.

As crônicas da época também tratam do assunto, destaque para "A carrocinha" de Lima Barreto:

> "- Lá vem a carrocinha! – dizem
> E todos os homens, mulheres e
> crianças se agitam e tratam de avisar
> os outros"
> (...)
> "A lei com a sua cavalaria e guardas
> municipais, está no seu direito em
> persegui-los; elas, porém, estão no
> seu dever em acoitá-los"
> (BARRETO, 1995, p.51-52)

O urbanista Henry Pierre Jeudy ressaltou a importância da crônica como testemunho, afirmando que olhar do cronista, com sua alma flanêur, retira o fato do tecido urbano e os transforma em fragmentos singulares do cotidiano, capazes de se constituírem como narrativa do urbano.

Sobre os cães nas ruas da cidade de São Paulo em 1962, Jorge Americano escreve em tom irônico e ressaltando uma lenda urbana também disseminada na época da carrocinha (que os cães virariam sabão após mortos):

> "Pensei que não havia mais, porém há tempos ainda vi uma. Cachorros de comportamento execrável, que costumam latir e agredir sem motivo, viravam da esquina de onde vinha o perigo e pretendiam fazer amizade de última hora com a gente que passava. A explicação, eu tive ao chegar à esquina. Homens perseguiam-nos com grandes laços, no que eram atrapalhados propositadamente pelos moleques da rua. Enquanto isso, da carrocinha parada saiam uivos desesperados de cães de todas as idades, temperamentos, tamanhos, qualidades de focinhos e de orelhas, cores, e espessuras de pêlos, maltratados, com falhas que exibiam o curo pelado. Eles, que sempre viveram inúteis, à cata de um osso nas latas de lixo, sem terem onde cair mortos, desesperavam-se diante da perspectiva honrosa de morte digna, que os transformaria em sabão de lavar roupa!" (AMERICANO, 1963, p.141)

Figura 8: Animal sendo capturado e tentativa de menino em "salvá-lo" da carrocinha. Foto: Sergio Jorge, 1960.

Na poesia de 1950, “O Cão sem plumas” de João Cabral de Melo Neto, é traçado um paralelo ao revelar a cidade do Recife pela lente do rio Capibaribe, com “o cão do qual ninguém cuida, o cão de rua sem enfeites, sem plumas”.

Lordello (2013) analisa o texto e ressalta o comparativo do rio que “percorre as contradições sociais que a economia fez emergir na paisagem, com o vira-lata de rua”. Estabelecendo um paralelo com o papel fundamental dessa inserção no meio urbano (que cabe tanto ao rio como ao cão) e seu abandono dentro do contexto da cidade.

O cinema brasileiro também representou a ideia dessa relação, com destaque para o filme “A Carrocinha”, de 1955, que como o nome sugere, trata de modo mais direto da temática. O início do filme não poderia ser mais significante: demonstra o marco da chegada do veículo da carrocinha na cidade, como símbolo de progresso. Ao longo da narrativa a resistência do agente designado em apreender os cães é muito marcante, o que retrata um pouco do discurso higienista usado na época, em que o extermínio de animais era posto como necessário, em defesa de um “bem maior”, da higiene e saúde urbana.

Figura 9: Cena do Filme “A carrocinha” de 1955. Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira.

Em um estudo sobre processo de higiene e limpeza social na São Paulo dos séculos XIX e XX, Sobrinho (2013) ressalta o papel do engenheiro e do médico, especial o médico-sanitarista, que “aparecem como personagens de uma elite que propiciará as intervenções necessárias ao estabelecimento da nova ordem higienista; ações sanitárias serão desenvolvidas com vistas a combater epidemias, um ideal de limpeza e, ao mesmo tempo, desejo utópico do progresso”.

Aprobato (2006) destaca a definição encontrada na primeira versão do Código de Posturas de 1873,em que os loucos e escravos eram tidos, pelo poder público municipal, quase que na mesma dimensão em que eram vistos os cães (...) sem raça”.

> "O espaço se produz, de tempos em tempos, como estrutura arquitetônica, como representação cultural, como metáfora da experiência, como dimensão psicológica ou como possibilidade terapêutica. O espaço, de fato, é uma realidade complexa de interações, de representações, de cenas e de retro-cenas, sociais e pessoais" (AMARANTE, 2000 apud WEYLER, 2006, p.381)

Por uma ressignificação espacial

Muito se discute sobre manicômios, inclusive no âmbito da arquitetura e urbanismo. O enfoque em traçar paralelos entre esses dois equipamentos de saúde pública (manicômios e CCZ), é justamente fomentar a discussão acerca da necessidade de um processo de ressignificação desses espaços, levando em conta o processo histórico e o imaginário social envolvido. Ambos equipamentos se consolidam em meio ao contexto dos projetos modernizantes e autoritários de "limpeza" da cidade e esse aspecto marca fortemente o desenvolvimento desses espaços, até os dias atuais, principalmente no imaginário social.

Asilo de alienados, quartel de polícia, hospital psiquiátrico, hospício, asilo de mendicidade e casa de correção tinham como função principal realizar a exclusão social do louco, garantindo que ele não ficasse perambulando pela rua, à vista dos passantes, o que era incompatível como nosso pretenso grau de civilidade (FONTE, 2012). O primeiro estabelecimento no Brasil a dedicar-se especificamente ao tratamento dos alienados foi o Hospício de Pedro II, no Rio de Janeiro, criado em 1841. Mas o processo de contestação do modelo asilar ganha força somente a partir de 1978, com um movimento social de base que adota o lema "*Por uma sociedade sem manicômios*". Sobre esse processo denominado "reforma psquiátrica", Amarante (1998) ressalta o fato desse ser "um processo multifacetado e muito mais complexo do que a mera reorganização dos serviços de assistência em saúde mental, extrapolando o campo da psiquiatria enquanto um saber-fazer especializado". Antes disso, foram feitas várias tentativas de requalificação desses espaços, incluindo alterações em sua designação: o Código Brasileiro de Saúde, publicado em 1945, condenou as denominações 'asilo', 'retiro' ou 'recolhimento', reconhecendo a categoria 'hospital', se afirmando o espaço de atuação do hospital psiquiátrico.

De acordo com Fonte (2012), a influência dos movimentos de crítica à psiquiatria começou a se fazer sentir no contexto social brasileiro, principalmente a partir da década de 1980 quando "alguns grupos de técnicos de saúde, acadêmicos, militantes sociais, organizações comunitárias e afins, influenciados pela Psiquiatria Democrática Italiana – especialmente o pensamento de Franco Basaglia - começam a criar uma sistematização de pensamento contra hegemônico na assistência em Saúde Mental".

No final da década de 1980, surgem os primeiros Centros de Atenção Psicossocial – CAPS e fecham-se alguns manicômios e se inicia um embate epistemológico, político e técnico em prol de "uma sociedade sem manicômios". A partir de então, surgem vários desdobramentos com a "criação e fortalecimento de uma rede de serviços substitutivos, como os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), Núcleos de Atenção Psicossocial (NAPS), Hospitais-Dia,

Centros de Convivência, Serviço de Urgência e Emergência Psiquiátrica em Pronto-Socorro Geral, etc (FONTE, 2012)". Busca-se com isso "o acompanhamento clínico e reinserção social" de seus usuários "por meio de acesso ao trabalho, ao lazer, exercício de dos direitos civis e fortalecimento dos laços familiares e comunitários" (DELGADO et al, 2007: 59). Apesar dos avanços, a superação do o estigma do "louco" como pessoa perigosa ou incapaz ainda é um desafio para a reforma psiquiátrica. Porém, muito se discute sobre o assunto, demonstrando a importância de uma análise multidisciplinar que leve em consideração o processo histórico e o imaginário social.

Em relação aos CCZ's, apesar dos progressos nas legislações que protegem e garantem direitos aos animais, poucos avanços foram conseguidos em relação as estruturas físicas desses espaços. Dentre as diversas descrições de Lima Barreto sobre os hospícios que vivenciou em seu Diário[4], destaca-se a recorrência da definição como um espaço "frio, severo...", que facilmente poderia ser utilizada em relação aos espaços dos Centros de Controle de Zoonoses, aos moldes da época da captura e do extermínio, e que em grande parte das cidades brasileiras permanece com a mesma estrutura física e atmosfera sombria. A "voz" dos usuários desses espaços não tem força para encabeçar uma luta por melhorias espaciais, o que pode contribuir com o desenvolvimento vagaroso desse processo

Os animais não podem expressar direta e claramente suas insatisfações e contestações sobre as péssimas condições desses equipamentos, assim como os pacientes dos hospitais psiquiátricos, que apesar da possiblidade de comunicação oral, tem suas manifestações subestimadas.

Um dos marcos de movimentos que reivindicam por mudanças estruturais dos CCZ's, foi a manifestação feita em maio de 2009 em São Paulo, que propunha justamente o seu lema: "*CCZ: Muda ou Fecha*". Essas movimentações, iniciativa de protetores de animais da cidade, intensificam as denúncias de maus-tratos contra os animais nesses espaços. A prefeitura de São Paulo chegou a ser investigada em 2011 por maus tratos aos animais devido às condições que se encontravam, de acordo com o laudo apresentado a antiga estrutura é totalmente inadequada para o confinamento dos animais. Dos seis pontos apresentados nesse relatório da bióloga e perita Andréa Freixada [5] após visita ao CCZ, cinco deles são relativos a problemas relacionados a questão espacial, sendo caracterizado maus tratos justamente pelas condições físicas do local em relação ao alojamento desses animais.

O tema da presença dos animais no espaço urbano, correlacionado com a ação e os discursos de entidades protetoras, ainda é pouco explorado no Brasil, comportando estudos comparativos com situações semelhantes ocorridas em outros países no mesmo período (WANG, 2012). Dentre os movimentos em busca de uma reformulação desse equipamento público, a maioria costuma ser endossada por ONGS e protetores de animais, não havendo uma movimentação significante em conjunto com outros segmentos da saúde pública, medicina veterinária e arquitetos e urbanistas.

4 BARRETO, Lima. Diário do hospício: O cemitério dos vivos; prefácio Alfredo Rossi; organização e notas Augusto Massi, Murilo Marcondes de Moura. 1° ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

5 O Inquérito policial 229/11 foi instaurado na delegacia de meio ambiente, por solicitação do Promotor de Justiça Criminal Sr° José Romão de Siqueira Neto.

HODAK, 1999 sugere que os animais seriam bons reveladores para se estudar o espaço urbano, a divisão do trabalho e práticas citadinas. Diamond (2012) estabelece o processo de aproximação com animais, a domesticação, como um fator fundamental no desenvolvimento das sociedades, principalmente no sucesso da agricultura, ressaltando também o potencial dos germes e a necessidade em dominar as zoonoses. A relação entre humanos e animais é indissociável, cabe a nós usufruir dos avanços científicos para garantir um equilíbrio nessa relação dentro das cidades, combatendo as zoonoses de maneira eficiente e evitando danos irremediáveis.

Nesse processo acelerado de transformações urbanas pelas quais passou a capital paulista entre as décadas finais do século XIX e as primeiras do XX, Aprobato (2006) destaca a "escolha física e simbólica dos animais como elementos singulares de experimentação, contraponto e confronto para justificação, construção, enaltecimento ou detração – real ou imaginária – da modernidade paulista". O autor salienta ainda a relevância dessa relação entre os humanos e animais no contexto da modernidade, sugerindo que muitos habitantes de São Paulo encontram nessas criaturas, "completamente as margem do sistema oficial", "campos férteis e portos seguros para sobreviver às novas experiências da vida moderna".

Para propor uma ressignificação é essencial compreender o processo da construção do significado atual. Só desse modo é possível propor a reconstrução da imagem do equipamento, indo além de uma visão reducionista de uma readequação espacial focada apenas no caráter da revisão do dimensionamento dos espaços, por exemplo.

Compreender a cidade como forma e formato cultural permite relacionar sua concretude com imagens socialmente estabelecidas que também se referenciam no imaginário (CRESTANI, 2017).

De acordo com Borde (1999) é cada vez maior a quantidade de estudos urbanos que utilizam

o imaginário como categoria analítica para a compreensão dos processos urbanos. Pesavento (2002) acredita que o imaginário pode ser definido como um sistema de representações coletivas de idéias e imagens que é construído pelos homens para atribuir significado ao social.

> Ora, a cidade é em si uma realidade objetiva com suas ruas, construções, monumentos e praças, mas sobre este real os homens constroem um sistema de idéias e imagens de representação coletiva. Ou seja, através de discursos e imagens, o homem re-apresenta a ordem social vivida, atual e passada, transcendendo a realidade instatisfatória. Há, pois, um deslizamento de sentido, uma representação do outro que não é identica, porém análoga, uma atribuição de significados que expressam intenções, desejos, utopias, mitos. Endossar esta postura implica assumir a decifração do real pelo imaginário, ou seja, pelas suas representações. (PESAVENTO, 2002. p.26)

Seberna (2003) destaca a função social e os aspectos políticos do imaginário, alegando que "na luta política, ideológica e de legitimação de um regime político existe o trabalho de elaboração de um imaginário por meio do qual se mobiliza afetivamente as pessoas. Através do imaginário social "as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam

seu passado presente e futuro". O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias ... [e]...por símbolos, alegorias, rituais, mitos." (CARVALHO, 1987: 11 apud SEBERNA, 2003).

Atualmente, nas discussões acerca do planejamento urbano no Brasil, as questões relacionadas ao combate às zoonoses e ao bem-estar animal permanecem com certa tendência à invisibilidade, presas às ideias e estruturas defasadas de seu passado sombrio. Propõe-se através dessa investigação inicial, fomentar as discussões sobre o peso do imaginário no processo de ressignificação espacial de equipamentos públicos de saúde. Dada a importância do CCZ como equipamento público, dentro da dinâmica e desenvolvimento urbano, se mostra fundamental uma contribuição de arquitetos e urbanistas nessa discussão para que de fato esses espaços sejam devidamente repensados e ressignificados, usufruindo de seu potencial e ressaltando o seu papel para a sociedade no contexto urbano.

Referências

ACIOLY, Y. A. ; BRASIL, Glaucíria Mota . Reforma psiquiátrica: Construção de outro lugar social para a loucura?. In: I SEMINÁRIO NACIONAL SOCIOLOGIA & POLÍTICA UFPR 2009, 2009, Curitiba-PR. Seminário Nacional Sociologia e Política (Online). Curitiba-PR-Brasil: Disponível em: www.humanas.ufpr.br/evento/sociologiapolitica/, 2009. Acessado em: 10/02/2019.

APROBATO, Nelson Filho. O couro e o aço: sob a mira do moderno: a "aventura" dos animais pelos "jardins" da Paulicéia, final do século XIX / início do XX. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007.

AMERICANO, Jorge. São Paulo Atual (1935-1962). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1963, p. 141.

BACKSO, B. Enciclopédia 5 – Anthropos – Homem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BARRETO, Lima. Crônicas escolhidas de Lima Barreto. Coleção Folha - Não dá pra não ler. São Paulo: Ática, 1995, pg. 51-52.

BOURDIEU, P. O Poder simbólico. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

BRIGGS, A. Cholera and society in the nineteenth century. Past and Present, 19: 76-96, 1961.

CARVALHO, J. M. A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COSTA, Maria Clelia Lustosa. O discurso higienista definindo a cidade. Mercator, Fortaleza, v. 12, n. 29, p. 51-67, set./dez. 2013.

CRESTANI, A. M. Z. Revelando lugares e territórios urbanos: espacialidades urbanas e suas sobreposições na cidade contemporânea. Curitiba: Appris, 2014.

_____, A. M. Z. & Martins de Araújo Klein., R. M. (2017). Espaço, imagem e memória: adensamento dos conteúdos coletivos a materialidade da cidade. Territorios (36), 139-157.

DIAMOND, Jared M., Armas, germes e aço: os destinos das sociedades humanas. Tradução de Nota Assessoria, Silvia de Souza Costa. 11 edição. Record. Rio de Janeiro, 2009.

FONTE, Eliane Maria Monteiro. DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA LOUCURA À REFORMA PSI-

QUIÁTRICA: as sete vidas da agenda pública em saúde mental no brasil. PPGS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, v.1,n.18 (2012).

FOUCAULT, Michel. O nascimento da Medicina Social. In FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Rio, Ed.Graal, 1984.

_____, M. História da loucura na idade clássica. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____, Vigiar e punir: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GATTAI, Zelia. Anarquistas, graças a Deus. 29° ed. - Rio de Janeiro: Record, 1998.

GOFFMAN, E. Manicômios, prisões e conventos. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HODAK, Caroline. Les animaux dans la cité: pour un histoire urbaine de la nature. Genèses, n. 37, p. 156-169, 1999.

LIMA, Nísia Trindade. O Brasil e a Organização Pan-Americana da Saúde: uma história em três dimensões. In: FINKELMAN, Jacobo (Org.). Caminhos da saúde pública no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2002.

MAZOYER, M.; ROUDART, L. História das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: NEAD, 2010, p. 568

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, Memória e Centralidade Urbana. Rev. Mosaico, v.1, n.1, p.3-12, jan./jun., 2008

PRADO JUNIOR, Caio. Formação do Brasil Contemporâneo. São Paulo: Brasilense; Publifolha, 2000.

REZENDE, JM. À sombra do plátano: crônicas de história da medicina [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. As grandes epidemias da história. pp. 73-82.

SANTANA, Luciano Rocha & OLIVEIRA, Thiago Pires. Guarda Responsável e Dignidade dos Animais. Revista Brasileira de Direito Animal. v. 1, n. 1, 2006. Disponível em: <http://www.nipeda.direito.ufba.br/artigos/pdf/guardaresponsveledignidadedosanimais.

pdf>. Acesso em 21/12/2018.

SEGAUD, Marion. Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar / Marion Segaud; tradução de Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, v. 4 n. 52, 2003. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1944/4434 >. Acessado em 18/01/2019.

SOBRINHO, Afonso Soares. São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade. Sociologias, Porto Alegre, ano 15, no 32, jan./abr. 2013, p. 210-235.

SHIPMAN, Pat. The Animal Connection: a new perspective on what makes us human. W. W. Norton & Company, Nova York, 2011.

VASCONCELLOS, S.A. Zoonoses, Conceito. Centro de Vigilância Sanitária e Controle de Zoonoses, Ibiúna-SP, 2004. Disponível em: <www.cevisa.ibiuna.sp.gov.br> Acesso em 14/01/2019.

WANG, Jessica. Dogs and the Making of the American State: Voluntary Association, State Power, and the Politics of Animal Control in New York City, 1850-1920. The Journal of American History, p. 998-1024, march 2012.

WEYLER, Audrey Rossi. O hospício e a cidade: novas possibilidades de circulação do louco. Imaginário, São Paulo. a.12, n.13, p. 381-395, jul/dez 2006.

WILKOSZYNSKI, Artur do Canto. Imagens da arquitetura: narrativas do imaginário urbano em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Unversidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

OCUPAÇÕES E URBANISMO INSURGENTES
área central de São Paulo

Débora Sanches, Belas Artes e Mackenzie, Brasil
deborasanches@uol.com.br

Jeroen Stevens, UK Leuven, Bélgica
jeroen.stevens@hotmail.com

Marcele Piotto, Belas Artes, Brasil
marcelepiotto0@gmail.com

Palavras-chave :
Movimentos sociais de moradia; Ocupações; Resistência; Insurgente; Área Central.

RESUMO

Os movimentos sociais de moradia produzem no centro da cidade de São Paulo uma cartografia insurgente, através da luta e resistência, ocupando prédios vazios que não cumprem a função social da cidade. No intuito de despertar o papel e as ações dos movimentos sociais de moradia como agentes urbanos e sociais, o artigo busca apresentar a transformação no cenário urbano da área central, as dinâmicas internas das ocupações, e a rede colaborativa de diferentes agentes que participam do processo. A pesquisa empírica foi realizada com a vivência e extenso trabalho de campo e estreita colaboração dos autores, desde 2014 até o presente momento, na ocupação e acompanhamento das atividades do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC), ONGs e coletivos culturais em São Paulo. O tema é apresentado a partir da formação dos movimentos sociais de moradia e luta pela conquista do direito a cidade, na sequencia as estratégias de luta e a contextualização histórica da Ocupação 9 de julho (prédio do INSS), tem a intenção de evidenciar os avanços dos movimentos sociais de moradia na con-

quista da moradia digna, que alcançam a participação pública nos principais conselhos da cidade e na formulação de programas habitacionais reafirmando a construção manual e gradual pelo direito à cidade e os direitos à moradia digna. A organização interna da ocupação 9 de julho apresenta os movimentos sociais de moradia como sujeitos coletivos de luta, a rede de colaboradores externos, também a construção de identidade e da representação social e política, estabelecendo a possibilidade de exercer outra forma de se relacionar com a cidade formal por melhores condições de vida.

Introdução

Conforme Gohn (1991) e Kowarick (1994), os movimentos sociais de moradia são marcados principalmente, nas décadas de 1970 e 1980, no município de São Paulo pelas lutas dos moradores que reivindicavam o acesso às melhorias urbanas, ao direito à moradia digna, incluindo a regularização de loteamentos e/ou mobilizando milhares de pessoas em ocupações de terras, nas áreas periféricas. A Reforma Urbana e Direitos Universais (1948) tornaram-se a sua agenda principal, com exigencias que estavam para além do espaço espacial da cidade, como transporte, acesso a cuidados de saúde, creche, eduação. Por outro, lado na região central da cidade de São Paulo, as reivindicações dos movimentos sociais de moradia foram pautadas, contra as altas taxas de luz e água, contra os despejos sem aviso prévio, contra os abusos dos intermediários e pelo direito de permanência em regiões dotadas de infraestrutura e trabalho, maracadas especialmente pelos moradores de cortiços. Todas as manifestações são a busca pelo direito à moradia digna e à cidade em sua amplitude, como aponta Lefebvre (1968).

A Igreja Católica apoiou estas reivindicações através das Comunidades Eclesiaes de Base (CEB), defendendo a função social da cidade, pela gestão democrática e participativa da cidade. Motivada pela Teologia da Libertação e com base na «pedagogia do oprimido" de Paulo Freire (Freire, 1968), as diversas associações de bairro da classe trabalhadora, interligadas com movimentos sociais tinham como proposito discutir os graves problemas da precariedade urbana das comunidades carentes de São Paulo. Com o tempo, devido ao trabalho em expansão com vários tipos de habitações precárias, a pastoral começou a ser nomeado Pastoral de Moradia ou Pastoral da Habitação (Caricari e Kohara, 2006).

Em 1987, com a dinamica das reivindicações e lutas a melhoria da qualidade de vida levaram à criação da União dos Movimentos de Moradia (UMM) que organizou os múltiplos movimentos pelo direito a moradia digna em uma organização coletiva mais unificada, com a ascensão política do Partido dos Trabalhadores. Nos bairros do centro expandido, as Pastorais da Arquidiocese trabalharam com a população de habitantes dos cortiços. Os bairros de Belém, Ipiranga e Sé foram os mais envolvidos neste trabalho em função da vasta heterogeneidade, cobrindo altas concentrações de pobreza e miséria social no centro da cidade.

A organização dos diferentes atores que se articularam dentro da sociedade civil, movimentos sociais e diversas entidades, desde a redemocratização do país a partir de 1985, colocam os conceitos e as ideias - Reforma Urbana (em grande parte coincidente com a democratização do direito à cidade) - na agenda do Congresso Nacional em 1987, levando a emendas de iniciativas populares, inclusive inovadoras propostas de política fundiária urbana e habitação social que são incorporadas à nova Constituição Federal (CF), aprovada em outubro de 1988.

Destacam-se, entre os avanços e inovações da nova Constituição Federal de 1988, que buscou contribuir para a restauração da democracia, a as diretrizes de uma nova política urbana foram baseadas no fortalecimento dos municípios, alocando autonomia administrativa através da Lei Orgânica (CF, Atributo 29), distribuindo-a responsabilidade de implementar processos de planejamento urbano inclusivos e participativos. O artigo 23 que estabelece a responsabilidade de competência comum da União, dos Estados e dos Municípios para promover programas de moradias e a melhoria das condições habitacionais e de saneamento básico, e os artigos 182 e 183, que define os princípios da política urbana, o plano diretor como o principal instrumento de desenvolvimento urbano e a função social da propriedade e da cidade.

A Lei Federal No. 10.257 de 10 de julho de 2001, conhecida como Estatuto da Cidade é aprovada somente treze anos depois, e viabiliza instrumentos urbanísticos aos municípios para implementação dos princípios da política urbana.

No município de São Paulo na gestão da prefeita Luiza Erundina (Partido dos Trabalhadores, 1989-1992), a partir dos princípios da Constituição Federal de 1988, foram criados programas e projetos de habitação de interesse social com recursos do Fundo Municipal, promovendo a integração entre a moradia digna e a infraestrutura preexistente. Com destaque, à participação social no processo inserem-se a autogestão, os mutirões e projetos participativos. Desta forma, os movimentos sociais de moradia se fortalecem com a troca de saberes com as assessorias técnicas (formadas por arquitetos e equipes interdisciplinares) e poder público, ganhando capacidade de articulação, bem como, aprendizado técnico a partir da vivência.

Conforme Bonduki (2000), o Programa de Produção de Habitação por Mutirão e Autogestão da gestão municipal (1989-1992), tinha como objetivo fortalecer a participação da população nas políticas sociais com projetos de qualidade técnica e custos menores. A autogestão na produção da moradia foi concretizada pela participação intensa dos futuros moradores do empreendimento habitacional, que organizados em associações ou cooperativas, participaram desde o momento inicial do projeto da habitação, orientados por equipes de assessorias técnica, na administração da construção das unidades habitacionais em todos os seus aspectos, a partir de regras e diretrizes estabelecidas pelo poder público, responsável pelo seu financiamento.

Ressalta-se que esta gestão ficou marcada como referência de processos participativos de política publica e a produção de novas unidades habitacionais que foi garantida pela desapropriação de vazios urbanos dotados de infraestrutura, preferindo-se empreendimentos com poucas unidades habitacionais, inclusive em áreas centrais para ficar próximo do trabalho e dos serviços.

A falta de continuidade nas gestões seguintes (Maluf e Pitta, 1993 - 2000), todas as ações foram paralisadas e houve, mais uma vez, um retrocesso no modelo de política de habitação adotado pelo poder publico, predominou os métodos convencionais de construção com projetos homogêneos sem a participação da população e das assessorias técnicas nas decisões, consequentemente, as obras de vários mutirões espalhados pela cidade foram paralisadas (Sanches e Alvim, 2016).

Assim, conforme Sanches (2015) em 1997 as reivindicações dos movimentos sociais de moradia por programas de habitação social nos distritos centrais de São Paulo e a luta pelo direito à cidade, é marcado pelas ocupações de imóveis vazios que não cumprem a função social da propriedade.

O direito à moradia e as estratégias de ocupações de imóveis vazios

Uma das ocupações mais emblemáticas em 1997 foi à ocupação do prédio de propriedade do INSS , localizado na Avenida Nove de Julho no município de São Paulo. Edifício art-deco construído nos anos de 1940, com 14 andares em concreto e mármore, escadarias e pórtico monumental com fachada principal voltada para a Avenida Nove de Julho. De uso misto com vários terraços e grandes varandas complementares de seis andares de escritórios, e oito andares acomodavam consultórios médicos nos quatro primeiros pavimentos e 67 apartamentos nos andares superiores. Projetado pelo arquiteto brasileiro Jayme Fonseca Rodrigues encomenda do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas (IAPETC), o prédio fazia parte da verticalização da cidade, conforme as figuras 1 e 2. Na década de 1970 o prédio foi esvaziado pelo INSS para ser sede da repartição pública em São Paulo, fato que nunca aconteceu. Conforme aponta Frugoli (2000) muitos edificios ficaram vazios na área central em função da mudança de centralidade que se deslocaram em direção à Avenida Paulista, e depois Faria Lima.

Figura 1: Prédio do Inss, visto da Avenida 9 de Julho Fonte: Revista Acrópole, Leo Liberman, 1940

Figura 2: INSS na Avenida Nove de Julho in 1950. Fonte: Imagem do Acervo do Estado de São Paulo

A partir das reivindicações por programas habitacionais vários movimentos de moradia ocuparam o prédio do INSS na Avenida Nove de Julho, conforme aponta Dona Olga , a partir de 2 de novembro de 1997 até 2003, mais de 150 famílias limparam e subdividiram os antigos escritórios e apartamentos, e transformaram em moradias. Desde o início da ocupação, os movimentos negociaram com o poder publico, para que o projeto de reforma do edifício tivesse soluções permanentes de habitação para as famílias. A ocupação do prédio do INSS se tornou referência em função da organização interna com os moradores, a forte articulação política e formação de múltiplos coordenadores dos movimentos, que mais tarde desempenhariam papéis fundamentais na extensão das lideranças dos movimentos de moradia dos sem-teto.

Desde o início da ocupação no prédio do INSS, os movimentos de moradia receberam apoio da Assessoria Técnica Ambiente Arquitetura no desenvolvimento do projeto de reforma, bem como, para a produção de unidades novas de habitação social nos terrenos adjacentes ao lado do edifício. O Procentro e a Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo (COHAB) também apoiaram a realização do projeto dentro do Programa Morar no Centro da Prefeitura Municipal na gestão (2001-2004). O processo foi marcado pela participação de todas as famílias da ocupação que se envolveram nas numerosas reuniões, workshops e negociações para tentar viabilizar o projeto.

A partir de varias dissidências dos movimentos que ocuparam, nas salas da ocupação 9 de julho, em 2000 nasce o movimento MSTC (Movimento dos Sem-Teto do Centro), com novas lideranças e diretrizes, conforme aponta Carmen Ferrreira , e em 2001 junto com outros movimentos criaram a FLM (Frente de Luta por Moradia), que

hoje abriga todos eles, mantendo com os outros movimentos, uma relação de respeito que se articulam juntos em determinadas ações. Em 2003 com a promessa pelo governo municipal de transformar o edifício em um conjunto habitacional, os moradores desocupam o imóvel e o não cumprimento da promessa, o prédio fica vazio novamente. Além do abandono e da falta de manutenção, em 2004 o edifício tem sua fachada e espaços internos degradados a partir de um incêndio. O movimento reocupar o prédio por mais 3 vezes, todas elas seguidas de truculentos processos de reintegração de posse.

Barbosa (2014) destaca em sua dissertação de mestrado que no tecido vago do centro, os movimentos sociais de moradia aperfeiçoaram seu repertório tático e discurso ideológico, evoluindo para “novos protagonistas” altamente politizados no território urbano político e espacial do centro. Por muitos observadores, o discurso de Holston (2008) de “cidadania insurgente” era freqüentemente transposto nas favelas periféricas construídas pela própria cidade para os prédios recuperados no centro, e posteriormente, transformou-se em fenômenos como “cidadania transgressiva” (Earle, 2017), ou “regeneração insurgente” (De Carli e Frediani, 2016), por tornar tais ocupações como degraus para a inclusão, cidadania e mobilidade social, forçando as autoridades a responder às reivindicações por melhores moradias (Lima e Pallamin, 2010).

Vale destacar, que a estratégia de luta dos movimentos sociais de moradia na área central de São Paulo, resultou entre os anos de 1990 até 2012, em 38 empreendimentos de habitação de interesse social com quase 4.000 unidades habitacionais, em edifícios que foram reformados, obras novas ou em terrenos que existiam cortiços (Sanches, 2015). Assim, desde 1997 vários movimentos sociais de moradias, se ramificaram e formaram outros movimentos, adotando estratégias de lutas diversificadas e ocupando centenas de edifícios vagos no centro de São Paulo, conforme mostra a figura 3.

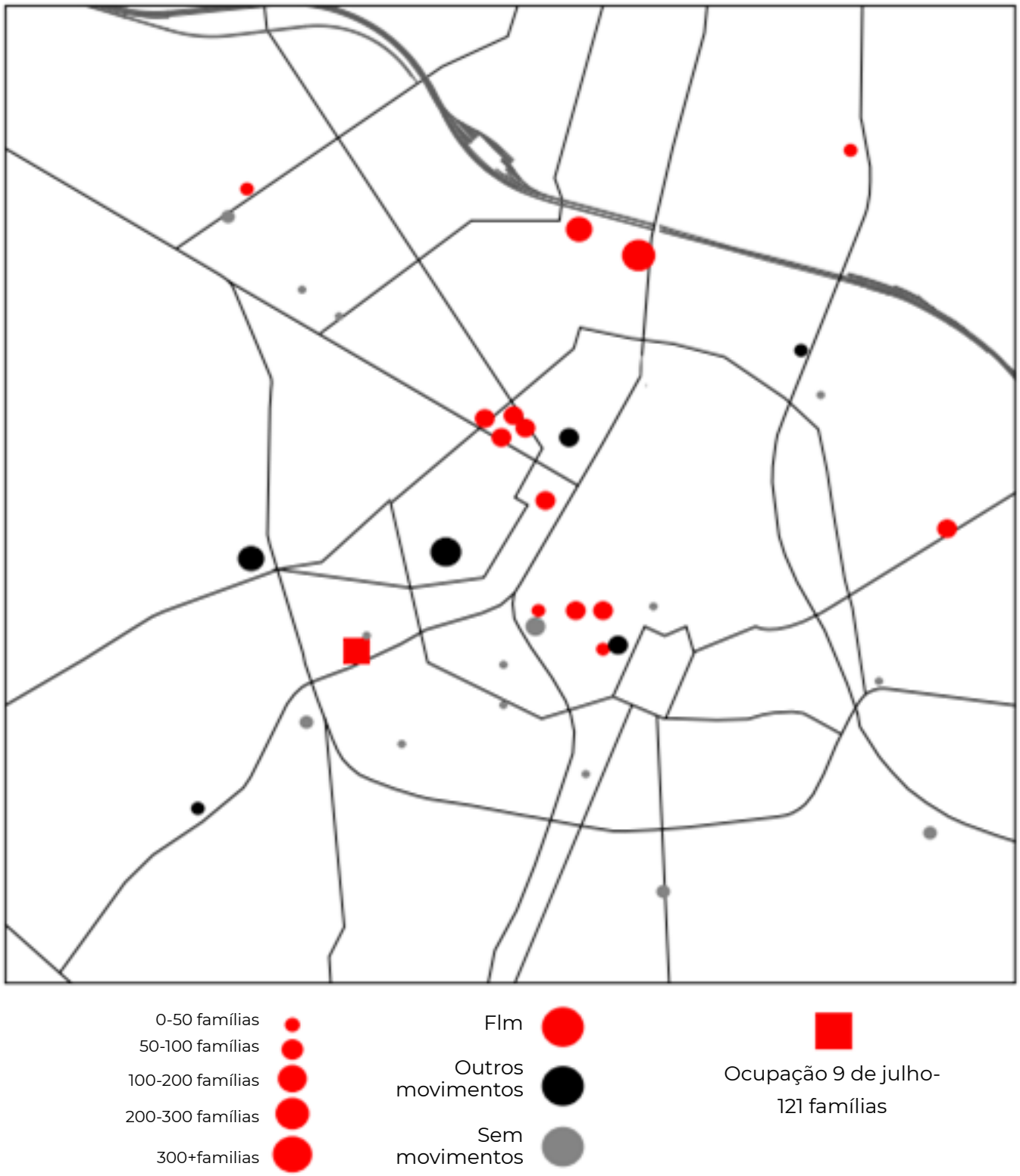


Figura 3: Mapa das ocupações no centro e número de famílias. Fonte: Marcele Piotto e Levi Roelens 2017.

Algumas ocupações tornaram-se exemplos de organização interna, como o Hotel Cambridge, por exemplo, que foi ocupado por 170 famílias em 2012 pelo MSTC (Movimento dos Sem-Teto do Centro). Além, de ter diversas atividades como; oficina de corte e costura, aula de inglês, oficina de cinema para os moradores, o edificio serviu como cenário e tema do premiado filme "Era Hotel Cambridge"[1] de Eliane Caffé, onde a diretora registra o dia-a-dia de dos moradores, questões relacionadas a migração, reintegração de posse e a luta pelo direito a moradia, na figura 3 o cartaz de divulgação do filme. Paralelamente, até 2016 aconteceram as interminaveis reuniões com os moradores e as lideranças do movimento organizado com diferentes assuntos relacionam a direitos e deveres, o autor Stevens acompanhou por diversos meses entre 2014 a 2016 as reuniões, pois realizou pesquisa empirica do seu doutorado (Leuven na Bélgica), e quando esteve no Brasil morava no edifcio ocupado.

Figura 4: Cartaz de divulgação do filme Fonte: http://www.atoupeira.com.br/era-o-hotel-cambridge-e-premiado-no--festival-do-rio/

1 O filme Era Hotel Cambridge, até o presente momento, recebeu o Prêmio da Indústria – Cine en Construcción, no 63º Festival de San Sebastián, em 2015; Hubert Buls Fund 2015 – do Festival de Rotterdam; Prêmios de Melhor Montagem, Melhor Filme Voto Popular e Prêmio FIPRESCI, no Festival do Rio 2016; Melhor Filme Nacional Voto do Público, na 40ª Mostra de São Paulo; Melhor filme no Festival Inter - nacional de Cinema da Fronteira e de Melhor Atuação à Carmen Silva. Em março de 2017, estará em cartaz no circuito comercial. (COLEJO, 2017)

Ressalta-se que processo de luta que iniciou em 2012, o antigo Hotel Cambridge será transformado no Residencial Cambridge com 121 unidades habitacionais, após sua desapropriação ter sido aprovado pelo Conselho Municipal de Habitação para ser destinado a Habitação de Interesse Social. Conforme a Assessoria Técnica Peabiru que fez a revisão do projeto, relata que o movimento de moradia MSTC consegue o Edital de Chamamento para obter o imóvel como contrapartida e ingressar no programa Minha Casa Minha Vida Entidades do Governo Federal. Em julho de 2018 o contrato foi assinado e a liberação dos recursos para início das obras aconteceu em janeiro de 2019. A Assessoria Técnica Peabiru fará o projeto executivo, acompanhamento da obra, assistência técnica e o trabalho social junto às famílias.

A ocupação do prédio da 9 de julho e a sua dinâmica interna

Em 2016, os moradores que ocupavam Hotel Cambridge precisaram sair do edifício, uma vez que, o imóvel precisava estar vazio para a continuidade do processo de viabilização pelo poder público. Em 28 de outubro de 2016, o prédio do INSS na Avenida Nove de Julho é reocupado pelo MSTC. Apesar de um confronto com a polícia militar, os ocupantes conseguiram ficar, e o processo de limpeza, reformas e a luta pela moradia inicia um novo ciclo. O processo contou com a Assessoria Técnica Peabiru e o auxílio de especialistas em engenharia da USP para elaboração de um laudo que atestava a segurança do edifício, devido aos anos de abandono e o incêndio. Assim, o movimento recomeça na ocupação denominada “9 de julho” a dinâmica que se dá ao ocupar um prédio abandonado, iniciando com um grande trabalho de limpeza. Os mutirões de limpeza são os primeiros atos de reabilitação dos espaços do prédio para receber novas famílias, que neste primeiro momento contam também com a ajuda de moradores de outras ocupações do movimento. O lixo e o entulho retirados preencheram dezenas de caçambas de caminhão. O trabalho de limpeza e organização no primeiro mês é intenso, mantendo a dinâmica diaria, conforme as figuras 5 e 6. A transformação na paisagem urbana, arquitetônica e a mudança no fluxo de pessoas realizada ao ocupar são imediatas.

Figura 5: mutirão de limpeza no prédio Fonte: Virginia de Medeiros, 2016

Figura 6: mutirão de limpeza no prédio. Fonte: Jeroen Stevens, 2016

Os espaços internos e externos estão em constante transformação, acontecem em dois momentos, o primeiro de necessidades básicas como a cozinha comunitária e o banheiro coletivo são os primeiros espaços a se estabelecer. Paralelamente, os moradores ao mesmo tempo estão reformando as suas unidades habitacionais. Outra ação importante é a construção da portaria, que se tem acesso pela Rua Álvaro de Carvalho 427.

Assim, os 14 andares de todo o edifício estavam habitados por 121 famílias de sem-teto, das quais metade eram antigos residentes do Hotel Cambridge. Depois de instalar as provisões técnicas básicas, como água, eletricidade e esgoto, as residências individuais foram construídas usando uma combinação de painéis de madeira compensada, alvenaria e drywall. No terceiro andar, uma grande sala de reuniões, sala de aula, madeira atelier, escritórios e duas grandes cozinhas coletivas foram organizadas, permitindo que o edifício se tornasse a sede principal do movimento, como mostra a figura 6. Grandes espaços ao ar livre foram transformados em um campo de futebol, jardim comum e parque infantil. Vinte anos depois de sua primeira ocupação icônica, está agora se restabelecendo novamente como uma iniciativa voltada para a vida coletiva.

Após as famílias se estabelecerem as ações seguintes de melhorias estão relacionadas aos espaços coletivos, salas de reuniões, espaço multiuso também é área para assembleia dos moradores, refeitório (que abriga um restaurante aberto ao público uma vez por mês), horta, biblioteca, administração, marcenaria, quadra poliesportiva, brinquedoteca, brechó, salas de aula. As estratégias são trazidas da experiência anterior como no Hotel Cambridge.

Figura 7: Espaços coletivos Fonte: Marcele Piotto, 2018

As redes de atividades presentes na ocupação 9 de julho é intensa. A organização interna do movimento divide as atividades de manutenção e limpeza por andares, através de mutirões realizados pelos moradores e eventualmente, quando há ações com a participação de colaboradores externos, se faz mutirões de trabalho entre todos. No terceiro andar, onde se concentra os espaços e atividades coletivas, a cozinha, marcenaria e brechó, os moradores utilizam e trabalham diariamente para demandas internas, ilustrado nas figuras 7, 8 e 9.

Figura 8 :Espaços coletivos Fonte: Marcele Piotto, 2018.

Figura 9: Espaços coletivos Fonte: Marcele Piotto, 2018.

A figura 10 a seguir, representa os espaços coletivos gerados para as diversas atividades que acontecem diariamente com os moradores e o coletivo de colaboradores.

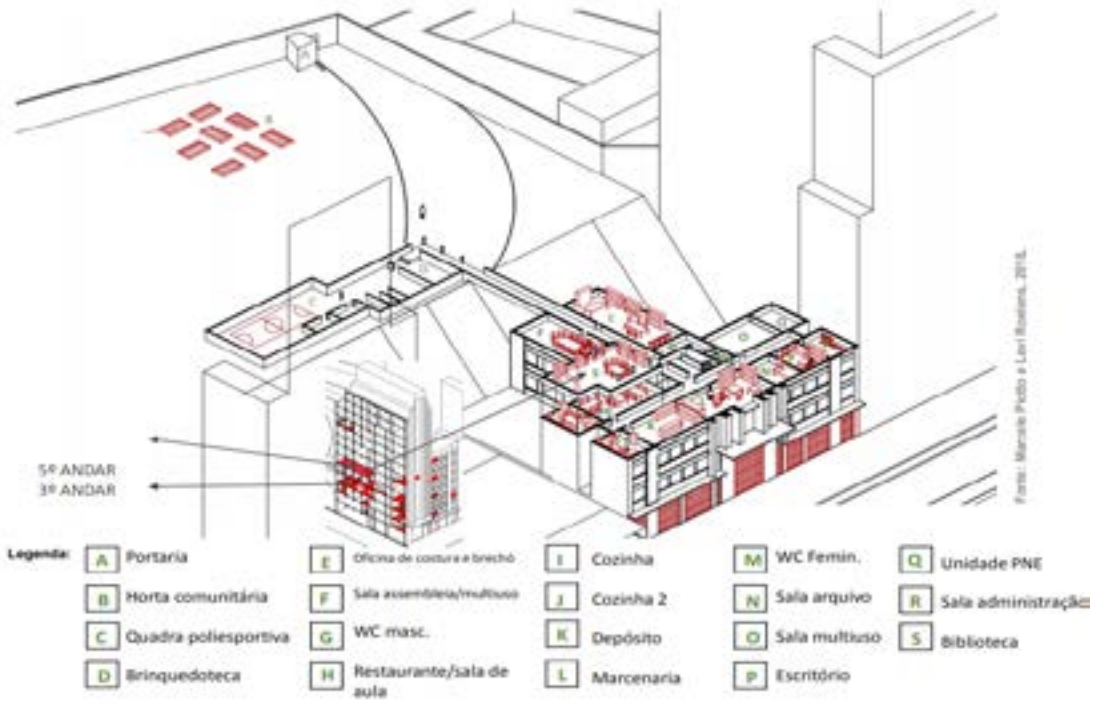


Figura 10: Mapeamento dos espaços gerados pelo movimento Fonte: Marcele Piotto, 2018.

A partir da grande proporção de atividades e coletivos/colaboradores externos, a organização se dividiu em dois grupos: Comunicação e Trabalho. O Grupo de comunicação é composto por mídias alternativas e profissionais do ramo, são eles: Jornalistas Livres, Cineastas, Jornalistas, Fotógrafos, entre outros. As atividades desenvolvidas estão relacionadas, a narrativa da ocupação e do movimento, através da cobertura das ações públicas internas e externas, através de vídeos, fotografias e release informativo.

O grupo de trabalho é combinado e dividido em oficinas, aulas e mutirões, elaborados e organizados pelo coletivo que se faz presente no cotidiano da ocupação, entre eles: professores, estudantes, cineastas, arquitetos, Uneafro, escola da cidade, coletivo Aparelhamento, entre outros. Os dois últimos desenvolvem atividades na marcenaria, com a fabricação de moveis para ocupação e na cozinha, organizando e realizando os almoços mensais no último domingo do mês no restaurante Cozinha 9 de julho. A Uneafro em parceria com o MSTC realiza um cursinho pré Vestibular, aberto ao público, que acontece todo sábado na ocupação. Para um melhor entendimento e organização das oficinas e aulas segue a tabela 1 e a figura 11:

Oficinas/aulas	dia da semana	Aulas
Oficina de artes para crianças até 8 anos	Quarta-feira	Brinquedoteca, biblioteca e quadra
Oficina de dança para crianças	Quarta-feira	Brinquedoteca, biblioteca e quadra
Oficina de audiovisual/cinema para crianças acima de 9 anos	Segunda-feira	Sala de assembleia
Aula de capoeira	Terça-feira	Biblioteca
Atividades lúdicas para crianças- livre idade	Quinta-feira	Brinquedoteca, biblioteca e quadra
Oficina de coral para mulheres	Quarta-feira	Refeitório
Aula pré vestibular	sábado	Sala de assembleia

Tabela 1: Tabela de aulas e oficinas na ocupação 9 de julho. Fonte: Marcele Piotto, 2018.

Figura 11: Aulas e oficinas na ocupação 9 de julho. Fonte: Marcele Piotto, 2018.

A ocupação 9 de julho já abrigou inúmeros eventos culturais e educativos. Um dos primeiros eventos pós-ocupação foi o churrasco de natal em 2016. Recebe exposições nacionais e internacionais; a 11ª Bienal de Arquitetura teve espaço e aconteceram debates e palestras; o restaurante 9 de julho que é aberto ao público todo último domingo do mês; o autor Jeroen Stevens realizou uma exposição que é permanente, onde apresenta a sua pesquisa de doutorado denominada “Ocupar, Resistir, Construir, Morar”; muitas ações culturais são realizadas semanalmente.

Conclusões

A história geral dos movimentos sociais de moradia do centro de São Paulo mostra a incansável luta e a construção coletiva de soluções temporárias em ocupações que ilustram uma notável busca de direitos tangíveis para habitar o centro, de forma mais qualitativa, acessível e digna. Por outro lado, a transitoriedade da precariedade habitacional é marcada por inúmeras tragédias, violência e insalubridade como nos cortiços favelas e muitas famílias encontram estas condições para residir no centro.

Ocupações de imóveis vazios passaram a incorporar um código duplo na manifestação por direitos à cidade, por um lado, denunciando politicamente sua reivindicação pelo direito de morar no centro, por outro, a luta por projetos de habitação de interesse social. Essa luta resultou em vários projetos de habitação de interesse social na área central, pós a redemocratização do país a partir da Constituição Federal de 1988 e de políticas públicas municipais que desenvolveram programas e projetos realizados de forma participativa com as Assessorias Técnicas que tem um papel mediador, entre o processo social novo em que se protagonizam os movimentos sociais, possibilitando que o processo parta da referência humana, e chegue ao fim social de referência espacial de ocupação de um lugar para se viver.

O novo modo de morar revela a coletividade entre os habitantes da ocupação e entre os colaboradores, construída e encorajada pelo movimento MSTC, como uma rede de cooperação integrada. A ocupação torna-se um lugar onde as pessoas aprendem a “viver juntos”, se preparando para a vida em condomínio na futura habitação de interesse social e criando uma “rede invisível” de formação de cidadania e cultura, além da capacidade exemplar de organização e geração de espaços. A ocupação 9 de julho abriga hoje 121 famílias.

Reconhecimento

A todos do movimento MSTC, em especial Carmen Silva, Preta Ferreira, Danilo, Priscila e Samantha, deixamos aqui nossa maior admiração e agradecimento por compartilharem suas vidas e histórias de muita luta e resistência, sendo inspiração para enfrentar todas as dificuldades. A todos os grupos de colaboradores do movimento.

Referencias

Alvim, A. B. T. Da Desordem à Ordem: é Possivel? Novas Perspectivas ao Planejamento Urbano no Brasil Contemporâneo. Paper presented at the Ordem Desordem Ordenamento: Urbanismo e Paisagismo, Rio de Janeiro, 2009. UFRJ/FAU/PROARQ.

Barbosa, Benedito Roberto. Protagonismo dos movimentos de moradia no centro de São Paulo: trajetória, lutas e influencias nas políticas habitacionais. 140f. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento e Gestão do Território na Universidade Federal do ABC, Santo André, 2014.

Bonduki, Nabil. Origens da Habitação Social no Brasil. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Caricari, A. M., & Kohara, L. Cortiços em São Paulo: Soluções Viáveis para Habitação Social no Centro da Cidade e Legislação de Proteção à Moradia. Salvador: Mídia Alternativa, 2006. Centro Gaspar Garcia de Direitos Humanos, CESE.

De Carli, B., & Frediani, A. A. Insurgent Regeneration: Spatial practices of citizenship in the rehabilitation of inner-city São Paulo, 2016. GeoHumanities, 2(2), 331-353.

Earle, L. Transgressive Citizenship and the Struggle for Social Justice. The Right to the City in São Paulo. London: Palgrave Macmillan, 2017.

Era o Hotel Cambridge.Eliane Caffé. Cartaz de divulgação. São Paulo: Aurora Filmes, 2015. Disponível em: http://www.atoupeira.com.br/era-o-hotel-cambridge-e-premiado-no-festival-do-rio/. Acesso em: fev de 2019.

Freire, P. A Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

Frugoli, Heitor. Centralidade em São Paulo: Trajetórias, conflitos e negociações na metrópole São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

Gohn, Maria da Glória. Movimentos Sociais e luta pela moradia. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

Holston, J. Insurgent Citizenship. Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil. Princeton: Princeton University Press, 2008.

Kohara, Luiz Tokuzi. As contribuições dos movimentos de moradia do centro para políticas habitacionais e para o desenvolvimento urbano do centro da cidade de São Paulo. 239 f. Relatório Cientifico Final apresentado a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Kowarick, L., & Ant, C. (1982). O Cortiço: Cem Anos de Promiscuidade. Novos Estudos Cebrab, 2(April), 59-70.

Lefebvre, H. Le droit à la ville. Paris: Paris : Anthropos, 1968.

Lima, Z. R. M. A., & Pallamin, V. Informal Practices in the Formal City: Housing, Disagreement and Recognition in Downtown São Paulo. In F. Hernández, P. Kellett, & L. K. Allen (Eds.), Rethinking the Informal City. Critical Perspectives from Latin America (Vol. 11, pp. 39-52). New York, Oxford: Berghahn Books, 2010.

Sanches, Débora; ALVIM, A.A.T.B. Habitação social na área central de São Paulo realizada de forma participative. In: II Congresso Internacional de Habitação Coletiva Sustentável, 2016, São Paulo. II Congresso Internacional de Habitação Coletiva Sustentável (2016, São Paulo). São Paulo: FAUUSP, 2016. V. 1. P. 540-543.

Sanches, D. (2015). Processo Participativo como Instrumento de Moradia Digna. Uma Avialiação dos Projetos da Área Central de São Paulo - 1990 a 2012. PPGAU Mackenzie, São Paulo.

Nas Águas:
a resistência do sensível

Frederico Canuto, UFMG, Brasil
fredcanuto@gmail.com

Marco Aurelio Marinho de Melo, UFMG, Brasil
marcomarinhomelo@gmail.com

Simone Cortezão, IFMG, Brasil
scortezao@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

política das imagens; conflitos socioespaciais; violência.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma cartografia dos modos e estratégias que os filmes Narmada, de Manon Ott e Grégory Cohen, e Em busca da vida, de Jia Zhangke, criam a fim de construir uma política própria das imagens. Ora remetendo a materialidade fílmica, ora as estratégias dramatúrgicas, ora fazendo analogias com outros campos visuais correlatos ao cinema, ora recorrendo a uma sensibilidade própria dos cineastas, este texto mira-se na idéia de que a construção das imagens e sua política não se dão em outro campo senão no de uma sensibilidade visível.

Introdução

Nas últimas décadas, a humanidade transformou o curso de rios de todas as bacias hidrográficas construindo aproximadamente 40 mil barragens. Tais construções têm alterado fisicamente o planeta, com concreto e aço. Tanto o filme *Narmada* (Idem, Índia/França, 2012), de Manon Ott e Grégory Cohen, quanto o *Em busca de vida* (Sanxia Haoren/Still life, China, 2006), de Jia Zhangke, nos aproximam dessas realidades tão demasiadamente exploradas em mídias televisivas e redes sociais. No caso dos filmes sobre os quais nos deteremos, há em especial uma atenção à própria natureza fílmica e imagética, permitindo ao espectador uma outra porta de acesso a essas realidades, um outro modo de presenciar as violências socioespaciais e, exatamente por isso, construir um olhar outro para elas. Esses filmes dão tempo a imagem, formulam um jogo entre o visível e invisível, o gesto e o espaço onde habitam, realizam, portanto, uma resistência, na construção de algo que não opera pela liquidez do tempo antropoceno ou mesmo pelos eixos discursivos hegemônicos e contra-hegemônicos, buscando, de um lugar deslocado, tornar visível aquilo que se quis invisível. É nosso objetivo, desse modo, discutir a política dessas imagens, procurando perceber em que medida as imagens desses filmes, cada qual a sua maneira, lançam outro gesto às violências, revelam outras resistências e nos aproximam das vozes e espaços afetados.

Contra a imagem da política: a política das imagens

O rio Narmada é um dos sete rios sagrados que cruzam a Índia. De acordo com os realizadores de *Narmada*, Manon Ott e Grégory Cohen (2015), muitas lendas contam que o rio Narmada é um rio-deusa, que encanta aqueles que se aproximam. Seduzido pelo mito do progresso, na independência do país, o então presidente da Índia, Nehru, proclamou: 'As barragens serão os templos da Índia moderna'. Nesse lugar de narrativas díspares, muitos conflitos e manifestações se sucederam ao longo da segunda metade do século XX para tentar impedir a construção de um dos maiores complexos de barragens do mundo, o Sardar Sarovar, que removeu milhares de pessoas e inundou áreas imensuráveis. No auge das lutas, no ínicio dos anos 90, *A Narmada Diary* (Índia, 1995), de Anand Patwardhan and Simantini Dhuru, acompanhou de perto os movimentos de resistência e as negociações da população atingida pelas barragens com as autoridades do estado, além das represálias contra o grupo. Como o título diz, este documentário pretende ser uma espécie de diário dessas lutas, uma tentativa de estabelecer, no olho do furacão, uma ordem cronológica dos fatos, uma janela de acesso àquela realidade ou mesmo um documento sobre as manifestações. De modo que – apesar de obviamente presentes e por vezes autonomamente subversivas pela sua própria natureza – as imagens fílmicas aparecem, num quadro geral, submissas aos discursos ideológicos. Como se as imagens deste filme se dessem transparentes, o espectador pousa o olhar através delas, tornando-as, a grosso modo, apenas um meio para retratar e discutir um momento sociopolítico e histórico.

Por sua vez, os realizadores de *Narmada* se interessam pela natureza das imagens. Em entrevista (2015) sobre o filme, ambos comentam que *Narmada* procura unir o político ao sen-

sível. Afastando-se de qualquer didatismo, o filme coloca que a forma pode conter também o sentido. 'Ao descrever uma espécie de deserto aquático, o filme toma nota da violência desse processo, mas não para nessa constatação: busca, sim, tornar o olhar sensível' (tradução livre, 2015, p.51). O filme *Narmada*, portanto, mais distanciado no tempo em relação ao anterior, *A Narmada Diary*, estabelece uma alteridade com o que filma e constrói outros imaginários, outros meios de se aproximar daquilo que é filmado. Assim, se distancia de uma idéia de história linear para se aproximar de uma outra produção, na qual a história deixa de ser verdade, mas ponto inicial para produção de uma sensibilidade histórica. Os cineastas substituem uma narrativa linear, em que os fatos são encadeados, como no filme de 1995, para produzir outra, em que sons, imagens, fotografia e diálogos são mixados, a fim de provocar e produzir outras sensibilidades.

De modo semelhante, é realizado o filme *Em busca da vida*. Filmando *in loco* o processo de desaparecimento – devido à construção da represa das Três Gargantas – de Fengjie, uma cidade de aproximadamente 2.000 anos, o filme chinês não se torna, apesar do contexto político, uma 'arma de combate' direta a essa violência, mas antes uma fabulação a partir da destruição do progresso e suas ruínas, um movimento de busca em meio aos destroços já presentes, a construção de um olhar contrário à liquidez do projeto moderno da China a partir de narrativas outras que não a institucional. Como escreve Cecília Mello (2014), pesquisadora deste cineasta chinês, 'o cinema de Jia Zhangke é político não por denunciar uma realidade ou carregar uma mensagem, mas sim por construir uma realidade através de outra 'partilha do sensível'' (p.56).

Referência nas discussões desta perspectiva e nos estudos das imagens, o filósofo Jacques Rancière escreve: 'As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível' (RANCIÈRE, 2010, p. 100). A estética, dessa maneira, encontra uma dimensão política não por fazer denúncias, mas por poder reconfigurar a ordenação de elementos, possibilitando novas formas de ver e sentir. A dimensão política das imagens 'não deve ser situada fora delas, nas lutas de grupos minoritários, nas repercussões e entrelaçamentos de esferas públicas ou na construção de enquadramentos interpretativos críticos (ainda que essas dimensões sejam importantes)' (RAMOS, 2011, p.3) – como se houvesse uma ligação direta, de acordo com o filósofo, entre as imagens e uma conscientização política do espectador e suas ações –, e, sim, nos aspectos imagéticos e fílmicos em si, no modo como colocam o espectador num jogo suspenso, livre entre estranhamento e significação, entre narração e expressão, manifestação e ocultamento, nunca se fazendo passar por uma simples realidade, sendo antes um conjunto de relações entre o dizível e o visível.

Provocando esses rearranjos e deslocamentos, esses filmes acabam por romper com uma evidência de uma ordem natural do olhar. A política das imagens torna-se, assim,

> uma forma de questionar o consensual, o tido como dado, o inquestionável: **ela irrompe diante de olhos acostumados à normalidade (e à normalização) e promove rupturas e transformações nos modos usuais de aparência e circulação de palavras, corpos e**

> **imagens.** Sob esse viés, imagens políticas são, portanto, imagens dissensuais, imagens que desconectam significações e visibilidades, que permitem o estranhamento e a polêmica. Trata-se de complexo exercício identificar a potência política e criativa que as imagens apresentam de se configurarem como dispositivo ou como operação que fazem surgir e sobreviver os "momentos inestimáveis" que resistem a capturas, silêncios e aos excessos de discursos construídos midiaticamente, pelas instituições sociais e pelo Estado. **Isso nos convida a investigar como as imagens produzem rearranjos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo. A potência política de uma imagem é aquela que produz, a partir de seus próprios meios expressivos, uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes.** (grifos nossos, MARQUES, 2014, p.10).

Assim sendo, se as imagens midiáticas, por exemplo, produzem um domínio ideológico, a tarefa política atual, como argumenta Ramos (2015) ao ler Rancière, seria a de trabalhar imagem com o objetivo de provocar outras possibilidades capazes de produzir um dissenso em relação aos holofotes das imagens espetaculares. Pressupondo-se que *Narmada* e *Em busca da vida* operam a partir de uma política das imagens, serão investigados como essas imagens particulares, diferentemente das imagens hegemônicas, cristalizam em nosso olhar novas representações, espaços e tempos para as violências, em especial as dadas em contextos de construções de barragens, instaurando, como pensa Rancière, subversões e reinvenções dos modelos de captura aos quais estão submetidos rotineiramente.

Dos ruídos

> 'Dar a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permitir escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído' (RANCIÈRE, 1995, p.53).

Para Rancière, a partilha política do sensível é produzir presença. Sob o barulho das demolições e a imensidão silenciosa das barragens, tanto *Narmada* quanto *Em busca da vida* conseguem abrir passagem. Vislumbram o que se quis invisível, ouvem o que havia sido silenciado, estão perto e dialogando de dentro. O desejo de *Narmada*, nas palavras dos realizadores (2015), foi o de procurar compreender o que representava esse rio pelo qual as pessoas estavam lutando. Por sua vez, para Zhangke, compreender e produzir uma vida onde ela está para acabar ao ser inundada. Após décadas de conflitos e tendo sido construída a barragem, restava a *Narmada* a possibilidade de ainda revelar e, em sua medida, restituir a potência de vida do rio, assim como daqueles que lá lutaram. Em um movimento prospectivo, *Em busca da Vida* quer compreender e produzir, no e contra o fluxo do progresso, memórias que estão sendo demolidas. Produzir presença, portanto, através das imagens e contra o pensamento objetivante da modernização, àquilo que há de sagrado no rio e comunal, nas pessoas e na relação dessas com ele, com seu entorno.

Aa águas como experiência háptica

Assistir a *Narmada* é como ser pouco a pouco imerso em suas águas, fazendo com que se sedimente em nosso corpo um encantamento com o rio. A abordagem das barragens, neste filme, avança para além da evidência da violência da modernização, trata-se de, *no* e *com* o filme, recuperar um olhar soterrado, banalizado e deslegitimado pelas narrativas de poderes, que se colocam como totalizantes.

Figuras 1, 2, 3 e 4 - stills do filme Narmada

Procurando dar corpo ao rio, em *Narmada*, a câmera se encontra muitas vezes dentro dele, flutuando por cima, como se o reverenciasse. O fluxo da água é o que a move, estando, portanto, em comunhão com o rio Narmada, sendo levada por ele. O tempo das imagens, podemos sentir, é o tempo do curso d'água, assim como seus gestos – absorto, moroso, duradouro, contínuo, geológico. A enorme bacia de água inunda o espaço fílmico, que, aliado ao tempo longo, cristaliza no olhar do espectador um estado de deslumbre, próximo a de um transe, de quem se encontra diante do que é sagrado. E, mesmo quando o filme não está no Narmada em si, ainda assim muitas imagens aparecem afetadas por ele: a névoa, que cobre alguns planos, aparece como uma espécie de fantasma da água. As imagens estão, assim, constantemente imersas num ambiente úmido, dentro de um espaço outro: as águas.

Não são gratuitas a utilização de uma câmera Super8 e a captação do som independente da imagem, sendo tais manipulações e escolhas feitas para reforçar o olhar deslocado em relação a um pretenso olhar natural das imagens. O aspecto granulado e frágil das imagens em Super8 permitem uma visão desfocada, nebulosa, que, estando o filme próximo aos ruídos do rio, entende que os contornos do sagrado nunca são nítidos e precisos, antes uma presença sutil. O som, igualmente, por estar dissociado da imagem, nos provoca sensação parecida, gerando um torpor semelhante a estar debaixo d'água, de apreensão específica. Trabalham ambos, assim, numa esfera do sensível, na possibilidade de um outro olhar, na resistência do sagrado — sagrado este que se vincula ao entendimento do rio como alteridade e não como peça de produção.

Por sua vez, em *Em busca da Vida*, as águas são como uma promessa a ser cumprida. Imagens como casas sendo marcadas, pedreiros destruindo construções, expulsões e migrações remetem a um elemento que em breve aparecerá como aquilo que tudo apagará, afinal aquela localidade será inundada. Esse porvir é pressão sobre um lugar que em breve deixará de existir. A água ora aparece como elemento que tudo cobre, com ruas sendo apontadas como já submersas logo no início do filme, ora como ameaça vindoura, nas marcações dos futuros níveis de água nas ruas ainda repletas de gente. Sendo assim, as imagens do filme, que revelam de perto a existência de uma cidade, são imagens de um presente que logo deixará de sê-lo. As águas, aqui, são fantasmas do futuro, uma sombra movida pela ação do homem. A paisagem que delimita o espaço fílmico — majestosas montanhas que um dia foram inspirações para pinturas clássicas chinesas —, transformam tal realidade num particular universo, numa espécie de redoma não mais suficiente, não mais milenar, para agora conter as regras regidas a partir de mandos e desmandos pautados num desejo de se modernizar o país. O cinema de Jia Zhangke, investigador etnográfico de transformações de uma China que assistiu nos anos 80 irrupções democráticas nos conflitos da praça da Paz Celestial, vê tudo como água: prestes a inundar de Modernidade tudo a frente.

figuras 5 e 6 - Stills do filme Em busca da vida

As águas, espectros

Traçando imagens que apontam para o vínculo íntimo das pessoas com o rio, o filme *Narmada* busca fazer emergir também dos sujeitos uma dimensão do sagrado. Há para esses sujeitos um retrato específico que, através dessas imagens evanescentes, surgem, unidos ao rio, como aparições. Os rostos e corpos, tomados aqui e vistos nas figuras na sequência (figura 7, 8 e 9) como presenças etéreas, apontam também para um duplo processo de desaparecimento, dado tanto pelo desastre quanto pelos fantasmas que permanecem.

Maurice Blanchot (1990), em *Escritura do Desastre*, faz provocações acerca da idéia de desastre. Para ele, o desastre é o fim de tudo pois nada mais há por vir, nenhuma imaginação é capaz de produzir algo posteriormente. Um evento como esse não aponta para um futuro, mas apenas para o desaparecimento completo do que quer que seja, pela desestabilização total de qualquer absoluto. Acompanhando o raciocínio do filósofo francês para se pensar *Narmada*, os corpos, jogados na narrativa do filme, aparecem não para marcar cronologicamente fatos ou produzir uma verdade testemunhal, mas para servir como anti-balizas de qualquer sentido que não seja desordem pura. Como espectros, produzem reminiscências e são rastro de um processo radical de desterritorialização incontrolável e contingencial. Vem para lembrar: não para reconstruir uma narrativa oficial ou não, mas para produzir lembrança, afeto baseado numa memória coletiva.

Da mesma forma, um menino atravessa as sequências de *Em Busca da Vida* como um fantasma que anuncia o fim. Por vezes alegre, canta como quem anuncia tanto o por vir da inundação total da área ou o desastre que passou dos que já estão submersos. Acompanhando o filme, em uma voz vibrante e desafinada, ele atravessa um quadro para, adiante, reaparecer, agora iniciando outra música. Como um personagem extraterritorial, como alguém que é trazido de fora da narrativa, ele marca um tempo cíclico no qual não há início ou fim, mas repetições. Se para Blanchot o desastre é aquilo que não aponta pois é fim em si mesmo, sendo assim, nem passado nem presente, o personagem proposto por Jia Zhangke é o espectro desse passado-futuro em suspenso, num tempo outro. Entre a submersão total que se anuncia e os gestos compartilhados pelos trabalhadores, o menino seria um espectro no espaço-tempo.

figuras 7, 8 e 9 - stills do filme Narmada

Ao mesmo tempo, ainda em *Narmada*, os gestos da mulher ao passar as mãos nos cabelos ou a existência de corpos ralos através de véu branco marcam e dão visibilidade a vidas afetadas por estes grandes empreendimentos. Quase desumanizados ao se tornarem números, estatísticas ou resultados de um impacto, adquirem força pelo olhar, pelo corpo e simples existência. Nesse sentido, esses sujeitos surgem não apenas como vítimas da violência, mas como aqueles que permanecem próximos ao rio, mesmo quando em forma espectral. Aparecem, não à toa, constantemente remando em pequenos barcos ou se banhando em suas margens. Ao reforçar essas cenas, não só revelam a dimensão absurda das águas provocada pela violência humana, como também reafirmam uma relação não rompida com o rio, o que contraria a construção das barragens. Nessas imagens, as barragens – e também as construções das cidades –, símbolos do mundo do progresso, estão sempre ao fundo, estranhas à linguagem do rio e a relação das pessoas com ele. Se de um lado Nehru proclamou, na independência da Índia, que as barragens seriam os templos da Índia moderna, em *Narmada*, há uma proclamação contrária de um local, de dentro do rio, que encerra o filme: 'O Narmada sobreviverá e as barragens não serão mais do que relíquias do século XX'. Há, sendo assim, no olhar do filme, uma crença em um tempo maior, um tempo geológico, ou mesmo, nesse caso, sagrado.

Em sentido semelhante, *Em busca da vida* também traça um tempo alargado, mais lento. Se em *Narmada* o desastre já se deu, neste, acompanha-se seu desenrolar na lentidão da vida diária, daqueles que simplesmente estão lá pois os que já não estão não são a paisagem de interesse do cineasta. O cinema de Jia percorre o tempo presente, constatando o desaparecimento e as rápidas transformações, que, em seus filmes, duram, martelam, produzem ruídos, fazendo imagens que, ao contrário da dissolução banal e radical dos espaços causados pela lógica da modernização desenfreada, dão à matéria seu peso, têm corpo e presença, demonstram sujeitos com gestos que duram, que percorrem sempre de um ponto a outro da imagem, em cenas panoramicamente longas e lentas. Enquadra, assim, o progresso na pele em tempo real. Diferentemente então do filme sobre a barragem indiana, não por revelar um aspecto espectral dos sujeitos e dos espaços, o filme de Jia Zhangke está próximo – e em busca – de uma perpetuidade de vidas, que se movem nos destroços de um desastre que lentamente vai sendo produzido. A resistência desse cinema está na constatação de presenças, em se colocar ao lado dos sujeitos locais, dando-lhes tempo e memória, diante da iminência do arrombamento que os ameaça.

Interessa a ambos realizadores, mais do que travar conflitos, produzir um modo de olhar: tornar vistas as pessoas que ali existem, acompanhá-las, constatar suas existências, estar junto, contrariando a possibilidade de imagens de tragédia e estabelecendo uma resistência pela pura presença. Evitando as narrativas do espetáculo, comuns a um contexto como este, *Em Busca da Vida* se divide em subtítulos que evocam o menor, marcados por 'cigarros', 'chá' e 'tofu'. Elementos que, embora não sejam explicitamente centrais no filme, aparecem sendo compartilhados constantemente entre os moradores de Fengjie. Dessa forma, trata-se de direcionar o olhar para uma crença na manutenção da vida, na força do conjunto entre os sujeitos, naquilo que é orgânico diante dos concretos que preenchem muitas das imagens. Exatamente por isso, a mise-en-scène das imagens deste filme produzem uma harmonia entre os corpos. Se de um lado vemos estranhas rupturas que a demolição de uma cidade causa, do outro, nos deparamos com cenas como as das figuras 10, 11, 12 e 13, nas quais se estabelecem uma enorme potência daquilo que é uno, que se impõe em gestos harmônicos que contrariam os espaços em ruínas. Essas forças contrárias – pequenos gestos contra às grandes destruições e corpos unificados contra os concretos despedaçados –, vinculam-se à uma política de imagens que movem o filme. Do mesmo modo, o esforço das personagens de *Em busca da vida* está, mesmo atingidos pela errância de estar em uma cidade a ser demolida, em atravessá-la, traçando, apesar de tudo, uma busca pela reconstrução das relações, seja o homem que procura pela filha que não vê há anos, seja a mulher que deseja resolver a distância do marido.

figuras 10, 11, 12 e 13 - stills do filme Em busca da vida

Submersos nas águas

Jia Zhangke fora contratado em 2006 para fazer um documentário sobre o pintor chinês Liu Xiaodong no local onde estava sendo construída a maior barragem de águas do mundo até então, as Três Gargantas. Ao chegar, deparou-se com uma situação surreal dada pelo enorme número de pessoas que estavam deixando a cidade. O que formava a paisagem em demolição eram os montes de detritos e alguns prédios ainda por serem demolidos. Comprometido com o estado das coisas de uma China que se quer modernizar, de dentro desse documentário, surgiu outro, o filme *Em Busca da Vida*. Ao invés de contar uma história tomada como real, Zhangke realiza um movimento radical em seu cinema ao elocubrar uma ficção sem, no entanto, deixar de acompanhar o real em tudo que ele extrapola. A produção do filme se dá no tempo, no instante dos acontecimentos, um movimento de abertura da imagem para que ela absorva parte do mundo – o acontecimento. Jia faz um encontro incerto, próprio do jogo entre estar no momento e a ficção como possibilidade de invenção de outra visibilidade, como mote para tocar o real. É nessa regência contextual que o cineasta de Fenyang constrói o seu próprio documento.

No filme, há uma insistência que produz tal fabulação. O som, com rajadas largas ao fundo, reverbera até encontrar a barreira de montanhas, percorrendo a textura e a matéria, até se perder na ação ou o movimento recém acontecido, mostrando uma cidade em desmoronamento programado. Sob o calor escaldante, o martelo contínuo mostra que o desmoronamento ainda não chegou ao fim. Tal sonoridade é a insistência de que algo está para acontecer e é essa promessa que move a narrativa.

Num mesmo movimento, Manon Ott e Grégory Cohen produzem *Narmada* ao se verem com o real como matéria bruta a partir da qual produzem as imagens. Escapam do registro documental de *A Narmada Diary*, de Anand Patwardhan and Simantini Dhuru, assim como também de uma extrapolação radical das consequências da instalação da barragem na Índia, que poderia desembocar numa ficção científica — de pouco interesse para os dois cineastas, interessados no real do campo social. Tomam, portanto, as imagens, os rostos, a natureza pelo filtro e distanciamento dados pela câmera — no caso, a Super8 — e a mixagem do som, produzindo uma arqueologia não dos fatos, mas de uma sensibilidade memorial.

Num trabalho de analogias entre o estar e produzir o efeito de submersão nas águas e entrelaçamentos do que está sendo vivido e do que está sendo fabulado no correr do cotidiano, respectivamente, *Narmada* e *Em busca da Vida* buscam uma memória que está inscrita não como registro, e sim como produto da própria produção da imagem. Retira-se do factual a potência de um espanto, produzindo uma verdade própria, quer se aproximando da estética oitocentista do sublime, quer ainda próxima a uma verdade extática, usando aqui o termo criado pelo cineasta Werner Herzog, na palestra *Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática*. Nesse texto, ao descrever o processo de produção de *Lições da Escuridão*, filme de 1992, e o que experiências como a queima de poços de Petróleo no Oriente Médio são capazes de produzir, ele discute a estética do sublime que tais fenômenos são capazes de enquadrar. Contra o politicamente correto da platéia, que assistiu seu filme ansiosas por belas e salvadoras imagens

do mundo, o cineasta alemão advoga a favor do extraordinário e misterioso que essas imagens, como a citada anteriormente, provocam. Ao afirmar, a partir da ópera e seus exageros ou impostações e representações "maiores que a vida", que "todo nosso senso de realidade foi posto em causa" (HERZOG, 2013), ao mesmo tempo em que pontua uma incompreensibilidade pela perda da linearidade narrativa que a verdade ocidental científica e racional, que elimina os afetos dados por uma razão específica, ele coloca tal dúvida como ponto de partida para uma aventura: a produção de uma verdade que somente pela imagem, pelos sentidos e recepção interpretativa se é capaz de elaborar.

Assim, a submersão propiciada na fotografia de *Narmada* e o corte da realidade do cotidiano pela ficção vivida como real no filme de Zhangke apontam para a construção de uma atmosfera em que uma verdade outra, exterior, que atravessa a verdade linear e que não considera a história somente como sucessão de fatos, ultrapassa a verdade factual e prescrita. A imagem-tempo nos dá a possibilidade de compor outras camadas, formadas pelo acaso, pelo incerto, o não visto – nos traz a condição do mistério como encontro com outras verdades. Hans Ulrich Gumbretch (2013), interessado em recepções menos intelectuais e mais afetivas ao intempestivo que certas obras são capazes de trazer, em seu livro *Atmosfera, Ambiencia e Stimmung*, discute justamente essa experiencia histórica que se faz no encontro do '(...) passado-presente a definição de seu caráter estrangeiro' (GUMBRETCH, 2013, p.26), definindo que isso é possivel pela criação estimulante e atmosférica de certas obras que são capazes de encontrar '(...) de forma intensas e íntimas, formas de alteridade' (idem, p.23). O que literalmente é feito nos dois filmes foi a criação de um ambiente de estímulos ao saber-se outros modos.

A pintura, a fotografia, a paisagem, as águas

Numa etnografia das sensibilidades interessada na construção do olhar dos cineastas em questão e a transformação do que veem em imagens e sua politização, pode-se ampliar tais digressões feitas até aqui aproximando-os de seus contextos sensíveis de produção.

Os realizadores Manon Ott e Grégory Cohen têm uma formação específica relacionada ao campo da produção das imagens. Sendo a primeira uma socióloga de formação, com especialização em movimentos sociais, e o segundo, um cientista político, ambos trabalham a questão da emancipação política em contextos estrangeiros, como a Índia e a questão das águas e a Birmânia, no que tange a resistência contra a ditadura e censura estatal, principalmente no que diz respeito a como os artistas Birmaneses produzem resistência através da arte. Aliado a isso, o interesse pela fotografia, em especial, foi o que os levou ao cinema, sendo *Narmada* a primeira película produzida pelos dois. Nesse filme, a fotografia explorada, como dito anteriormente, notabiliza-se pela construção de uma paisagem submersa, onde é possível ver, pelo efeito da lente da câmera Super8 usada, umidade. A liquidez do filme, que se faz presente na fotografia, é um índice que tanto comprova um estar no local como produz uma ambientação háptica para quem assiste o filme. Tal elemento dá dimensão ambiental, aquela que se dá no local, transformando-o de informação em dado sensível.

Michael Wesely, em uma série fotográfica na qual, por um longo período, deixa aberto o obturador da câmera fotográfica, expõe a passagem do tempo na época da reconstrução da Potsdamer Platz, na Berlim pós-queda do muro. Ao invés de gotas de água, o que se vê são vigas, pilares, concreto, colunas, trabalhadores, todos escondidos pelo tempo, mas entrevistos nessa técnica fotográfica. Ao deixar a câmera aberta por dias e meses a fio em frente ao local da construção, ao captar o tempo da construção dos edifícios, ao dar visibilidade aos esqueletos construtivos, a energia que animou e produziu o lugar, Wesely torna clara a fantasmagoria do capital. Suor, energia, peso e toneladas de ferro escondidos atrás das formas produzidas por processos de produção alheios às mãos daqueles que constroem, totalmente exteriores as artesanias envolvidas.

figuras 14 e 15 - Potsdamer Platz. Michael Wesely.

Essa técnica desenvolvida pelo próprio fotógrafo, em que as imagens foram captadas por câmeras construídas por ele, que permitem expor um mesmo negativo ao longo de muitos anos, condensando diversos momentos em uma única fotografia (WESELY, 2019), significa abrir a caixa preta da própria fotografia. Vilem Flusser (1985), em *Filosofia da Caixa Preta*, explora não apenas a fotografia, mas também o ato de fotografar, bem como o aparelho, para discutir uma filosofia ou racionalidade intrínseca por trás, a frente e ao lado da máquina 'de tirar retratos'. Em seu texto, pensa a recepção das fotos e o contexto de tal recepção, porém está interessado no que é intempestivo ou, em suas palavras, a-histórico do processo fotográfico. Com Wesely, a partir de Flusser, interessa pensar o modo como o fotógrafo desmontou os mecanismos de funcionamento da máquina para extrair da mesma uma potência estética que antes não fora entrevista. Com Ott e Cohen, interessa retirar do aparelho, sem desmontá-lo e/ou entender seu funcionamento, o máximo de uma expressão estética. Ainda sim, algo lhes é comum. As gotículas de *Narmada* e os traços construtivos de Wesely são os espectros não-humanos que a fotografia é capaz de produzir, pois não se trata de revelar, e sim de produzir uma visibilidade daquilo que nem mesmo a olho nu se é capaz de ver. Analogamente, é esta a mesma sensibilidade que Caspar David Friederich, pintor romântico do século XVIII, quer evocar.

A desmesurabilidade do espaço, que agiganta-se e põe em êxtase a sensibilidade humana, por conter uma escala do que não é humano, fazendo ou produzindo imagens de algo além de si mesmo, o excedendo, é o objetivo de Caspar. Ao pintar figuras humanas, edifícios ou árvores solitárias, desoladas em ambientes inóspitos, sempre diminutos em relação ao contexto espacial, o que o pintor alemão faz é tentar construir uma sensibilidade frente ao excesso. Tanto em *Narmada* quanto em *Em busca da vida*, o excesso ou desmesura das bacias de água e das enormes montanhas, respectivamente, têm objetivo semelhante: não produzir uma imagem bela ou agradável e reconhecível aos olhos, mas sim carregada de impacto. Tal impacto dado pelo gigantismo de uma obra como uma barragem de águas, por uma cadeia de montanhas ou pela construção de uma amontoado de edifícios no meio de uma cidade global como Berlim.

figura 16 - Landschaft mit Gebirgssee am Morgen de Caspar David Friederich

Para Jia Zhangke, há ainda uma outra escala, próxima ao olhar do pintor chinês Liu Xiaodong.

Como já dito anteriormente, o cineasta chinês foi a região das Três Gargantas não para filmar o processo de construção dessas, mas fazer um documentário sobre o pintor chinês Liu Xiaodong. Essa aproximação não se deu ao acaso, porque, assim como o segundo é pintor, o primeiro leciona/lecionou aulas sobre este ofício na Universidade de Pequim (FRODON, 2014). Ao filmar o processo de pintura de Xiaodong, parece ser acentuado o caráter imagético do cinema de Jia Zhangke. Mais do que fazer um retrato da obra do pintor, é estabelecido um diálogo, tensionando e aproximando o cinema da pintura, aproximando a câmera, sobrepondo-as uma a outra. Ao procurar os rostos dos sujeitos, sejam eles trabalhadores, sejam moradores da região, as montanhas e as pessoas deixam de ser efeitos para ganharem materialidade e marcas nos corpos.

figuras 17, 18 e 19 - Hotbed. Liu Xiaodong.

No hiperrealismo da pintura de Liu Xiaodong, o cineasta busca ajuda para procurar um modo de enquadrar a realidade fora do real, mas mirada neste mesmo. As pinturas das montanhas do artista são expressivas não porque querem atestar uma pequenez humana ou extasiar os sentidos pela incompreensibilidade, mas porque dão corpo e visibilidade a cada metro da montanha, fazendo, assim como as águas de *Em busca da Vida*, tudo virar água ou montanha. O tamanho dos quadros de Xiaodong vem justamente atestar tal imersividade que também é pretendida por Zhangke: uma aproximação pictórica radical em que as escalas humanas nas pinturas quase se equivalem à real. Não gratuitamente, os enquadramentos do cineasta quando próximos normalmente recortam determinadas partes, sejam dos homens, sejam dos espaços. Essa paisagem só pode ser compreendida pelo cinema pois a câmera se move, acompanha os personagens em planos-sequência e panorâmicas para abarcar tudo o que é a imagem do lugar. O movimento da câmera dá o ritmo e a pausa para enquadrar a imagem-pintura. As montanhas das Três Gargantas marcam um referencial territorial e pictórico, quando os personagens discutem sobre as paisagens de cada região nas notas de renmibini. Na sequência, as montanhas estão enquadradas em um plano fixo, ali forma-se mais uma pausa da pintura. Ao fundo, com uma fotografia embaçada da paisagem, é formulada uma memória material do lugar.

Assim, a paisagem como construção produzida pela distanciamento (*Narmada*) e pela proximidade (*Em busca da vida*) são dois exercícios que tomam a pintura e fotografia, primórdios do cinema, como fonte de modos de operar entradas e saídas no real. Implicados numa etnografia que coloca em questão a partir de onde se olha e com os olhos de quem se produz um sensível, ambos filmes se comprometem na construção de uma política submersa das águas.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Caracas: Monte Avila editores, 1990.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FRODON, Jean Michel. **O Mundo de Jia Zhangke**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GUMBRETCH, Hans Ulrich. **Atmosfera, Ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da Literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto, EdPUC/RIO, 2013.

HERZOG, Werner. Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática. In: **Revista Carbono. Inicio do Mundo**. N. 01, 2013.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. In: **Revista Discursos fotográficos**. Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014.

MELLO, Cecília. 2014. Realismo e Intermidialidade no Cinema de Jia Zhangke. In: **Jia Zhang-ke, a Cidade em Quadro.** São Paulo: Caixa Cultural. p.52-58. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes. 2010.

_____. **Aux bords du politique**. Paris: Gallimard, 2004.

_____. **La Mésentente – politique et philosophie.** Paris: Galilée, 1995.

RAMOS, P. **Rancière: a política das imagens.** Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 19, n. 32, p. 95-107, 14 jul. 2015.

WESELY, Michel. **Camera Aberta**. Disponível em: https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/. Acessado em: 27 de fevereiro de 2019.

Filmes

A Narmada Diary. Direção: Anand Patwardhan and Simantini Dhuru. India, 1995.

Dong. Direção: Jia Zhang-ke. China, 2006.

Em busca da Vida. Direção: Jia Zhang-Ke. China, 2006.

Jia Zhangke. Um Homem de Fenyang. Direção: Walter Salles. China, 2014.

Narmada. Direção: Manon Ott e Grégory Cohen. India, 2012.

Um homem de Fenyang. Direção Walter Salles. Brasil, 2014.

Cartografia de gênero: como mulheres de Uberlândia se relacionam com o espaço urbano

Giovanna Merli, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
gmerli4@gmail.com
Maria Eliza Guerra, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
meliza.guerra@ufu.br

RESUMO

O presente trabalho é parte da dissertação de mestrado “Lugar de mulher é na cidade – desenho urbano para a inclusão de gênero na cidade de Uberlândia.” Que tem como objetivo o desenvolvimento de diretrizes urbanas e propostas de desenho urbano que se proponham a discutir e intervir nas relações de gênero refletidas no espaço urbano.
Como suporte metodológico ao produto propositivo da dissertação, foram aplicados questionários na área central da cidade de Uberlândia. O questionário aborda a relação e a percepção entre as pesquisadas e o espaço urbano, como o qualificam e como dele se apropria; o sentimento de segurança e/ou medo e como isso afeta sua vivência no espaço da cidade; como se deslocam pela cidade – forma e qualidade dos acessos; qual o valor de suas responsabilidades no seu cotidiano e quais equipamentos ou serviços públicos e/ou urbanos auxiliariam nessa demanda. Tais dimensões de interesse foram determinadas ao longo da pesquisa teórica, e a inclusão dessas temáticas no questionário teve a intenção de subsidiar as propostas de intervenção que foram desenvolvidas como produto da Dissertação. Neste sentido, é questionado o bairro em que moram, permitindo organizar espacialmente as informações obtidas. Foram inseridas também questões objetivas acerca do

perfil socioeconômico das entrevistadas, com dados de idade, renda, profissão, estado civil e existência ou não de filhos.
Apresenta-se no proposto artigo, o produto dessa metodologia, uma série de mapas temáticos produzidos pela espacialização dos dados obtidos em entrevistas com moradoras da cidade de Uberlândia. Essa cartografia produzida expõe a relação que as mulheres estabelecem com o espaço público e urbano da cidade, uma narrativa, pouco explorada no âmbito do planejamento e do desenho urbano. Criando assim, suporte gráfico que auxilia na leitura e no entendimento dos dados coletados, possibilitando inclusive sobreposições de temáticas, ou seja, o cruzamento dos dados de forma gráfica, imagética, auxiliando o entendimento.
Como mencionado anteriormente, os dados e narrativas que estruturam o arcabouço cartográfico produzido refletem as várias realidades das mulheres pesquisadas no espaço urbano construído, buscando a construção de um sujeito heterogêneo que reconheça a pluralidade e a diversidade. Estabelecendo uma narrativa baseada nas experiências, impressões, vivências e relacionamento com o espaço urbano, de uma diversidade de mulheres moradoras de Uberlândia.
Dessa forma, os mapas produzidos e apresentados representam essa diversidade de sujeitos heterogêneos, expressando várias vivências e realidades que coexistem no mesmo espaço físico, urbano. Registrando as várias histórias espacializadas no contexto da cidade, que, via de regra, não são consideradas pelas metodologias de desenho e planejamento urbano mainstream.

Introdução

O presente trabalho é parte da dissertação de mestrado “Lugar de mulher é na cidade – desenho urbano para a inclusão de gênero na cidade de Uberlândia.” Que tem como objetivo o desenvolvimento de diretrizes urbanas e propostas de desenho urbano que se disponham a discutir e intervir nas relações de gênero refletidas no espaço urbano.

Partindo do reconhecimento da diversidade de sujeitos como peça chave no processo de se pensar planos urbanos que buscam equidade de gênero, a metodologia traçada almeja inserir sujeitos heterogêneos nas pesquisas, como forma de entender as várias realidades. Ao tornar o sujeito heterogêneo resgata-se o papel do plano como expressão do interesse popular. Assim, escolheu-se a aplicação de questionários como estratégia que permitisse levantar um volume de informações, sobre experiências, impressões e relacionamento com o espaço urbano, de uma diversidade de mulheres moradoras de Uberlândia, de forma a caracterizar sujeitos heterogêneos para a pesquisa.

O questionário aborda a relação e a percepção entre as pesquisadas e o espaço urbano, como qualificam-no e como se apropriam dele; o sentimento de segurança e/ou medo e como isso afeta sua vivência do espaço da cidade; como se deslocam pela cidade – forma e qualidade dos acessos; qual o valor de suas responsabilidades no seu cotidiano e quais equipamentos ou serviços públicos e/ou urbanos auxiliariam nessa demanda. Tais dimensões de interesse foram determinadas ao longo da pesquisa teórica, e a inclusão dessas temáticas no questionário teve a intenção de subsidiar as propostas de intervenção que

foram desenvolvidas como produto do trabalho de mestrado. Foram inseridas também questões objetivas acerca do perfil socioeconômico das entrevistadas, com dados de idade, renda, profissão, estado civil e existência ou não de filhos.

Para possibilitar a espacialização dos resultados, distribuindo-os cartograficamente pelo perímetro da cidade de Uberlândia, perguntou-se o bairro em que as entrevistadas moram, possibilitando, também, o entendimento da abrangência territorial da pesquisa uma vez que foram 48 dos 92 bairros oficialmente cadastrados foram contemplados pelo trabalho.

A partir do cruzamento dos dados obtidos nos questionários respondidos foram produzidos mapas temáticos, abordando as dimensões elencadas acima, especializando problemáticas por região da cidade, evidenciando relações de proporcionalidade entre locais e problemas levantados e qualificando, por setor, a relação das entrevistadas com o espaço urbano de Uberlândia.

A aplicação dos questionários aconteceu ao longo do mês de abril de 2018 com a colaboração de estudantes de graduação do curso de arquitetura e urbanismo da Facudade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia – FAUeD|UFU. Determinaram-se espaços de aplicação em função do caráter diverso do público frequentador: a praça Tubal Vilela, espaço público central e simbólico da cidade, geográfica e historicamente, com grande fluxo de pessoas diariamente; e o Terminal Central, espaço de transbordo e shopping popular. O horário de aplicação também foi determinado de forma a alcançar mulheres trabalhadoras em dois momentos do dia útil, das 7:30 às 9 da manhã e das 11:30 às 13:30.

O universo amostral foi determinado em função da população de mulheres economicamente ativa de Uberlândia segundo o IBGE (2010), com um total de 150.824 mulheres, com nível de confiança de 95% e erro amostral de 0,1. Dessa forma foi necessária a aplicação de 96 questionários para cobrir o universo proposto.

Por fim a intenção desse artigo é salientar a importância do recurso gráfico e cartográfico tanto na leitura e análise dos dados obtidos quanto como ferramenta de metodologia projetual, uma vez que a possibilidade de espacialização dos resultados e leituras, e suas sobreposições, contribuíram com as decisões de projeto que resultaram no produto da dissertação de mestrado em que se insere essa pesquisa.

Perfil socioeconômico das entrevistadas

A pesquisa buscou entrevistadas dentro da faixa etária definida pelo IPEA como correspondente a população economicamente ativa, doa 16 aos 60 anos. Ao longo das entrevistas viu-se a necessidade de expandir essa faixa para mais de 60 anos uma vez que as mulheres às margens do trabalho formal, sem os benefícios da CLT- Consolidação das Leis do Trabalho, e do INSS - Instituto Nacional de Seguridade Social, seguem trabalhando após atingirem essa idade, seja para o sustento próprio seja para complementação de renda familiar.

A faixa de renda demonstra que 75% das mulheres participantes recebem de 1 a 3 salários mínimos, enquanto no extremo oposto 1% recebe 10 salários mínimos (gráfico 01). Com exceção das entrevistadas que se declararam estudantes ou aposentadas, todas as ocupações correspondem ao setor de comércio e serviços.

Como exposto anteriormente, os locais de pesquisa determinados no Setor Central tiveram como objetivo entrevistar mulheres residentes nos mais diversos bairros possíveis, cobrindo a maior área da cidade. Dessa maneira, a partir dos locais de moradia – 49 dos 92 bairros cadastrados – produziu-se o primeiro mapa, marcando com gradação de cor os bairros com mais entrevistadas, marcando também os locais das entrevistas.

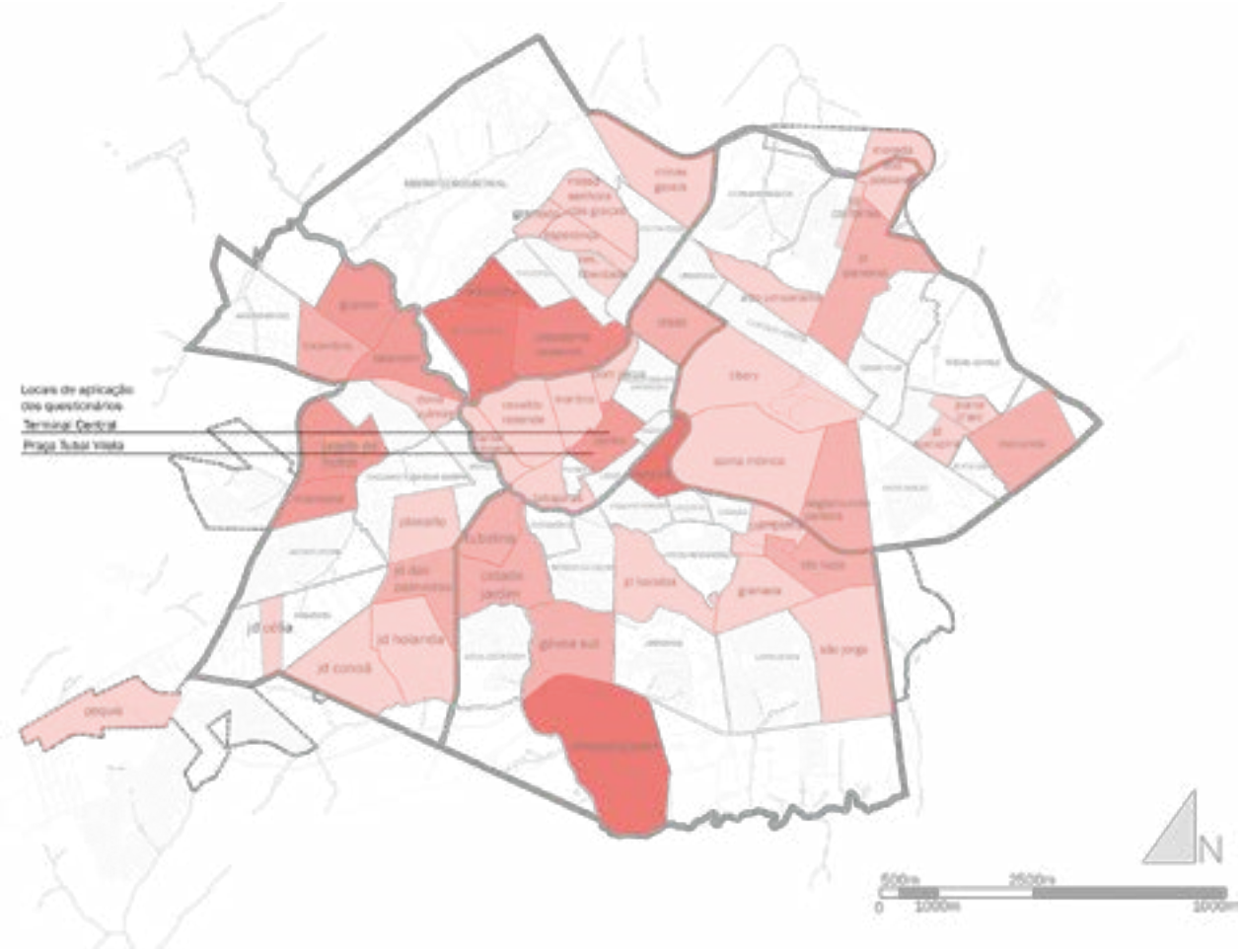


Figura 01: Mapa de residência das mulheres participantes

01 residente
02 residentes
03 residentes
04 residentes
05 residentes
06 residentes

Mapa base: OpenStreetMao OSM 2016. Fonte das informações: Pesquisa direra.

Organização: Barroso, F.B., Merl, G.A.

Uma vez que o centro principal de Uberlândia ainda é o grande polarizador da cidade, concentrando empregos, comércio, serviços e equipamentos públicos, além do sistema integrado de transporte – SIT, que converge grande parte dos trajetos do transporte público na região observa-se que mesmo a entrevistada que vive nos mais distantes bairros tem a necessidade de em algum momento passar pelo Setor Central, seja em função do trajeto do transporte público, seja pela concentração de empregos e/ou serviços nesse setor.

Para além da concentração de oportunidades, serviços e infraestrutura do Setor Central, esse mapa indica a falta ou insuficiência desses benefícios e estruturas nos demais bairros e setores da cidade, justificando os deslocamentos das mulheres em direção ao Setor Central, conforme será reafirmado nos mapas a seguir.

Relação com o espaço

Buscando compreender as relações entre as entrevistadas e o espaço urbano que experimentam, perguntou-se quais os motivos por gostarem ou não gostarem de seus bairros de residência e qual (ou quais) seu espaço público preferido na cidade de Uberlândia.

Espacializando as respostas no mapa de Uberlândia, de acordo com os bairros em que as participantes residem (figura 01), percebemos que os bairros que foram qualificados pela sua "oferta de comércio e serviços" se enquadram em duas categorias, além do centro principal da cidade, aqueles com características de subcentros ou centralidades setoriais, como os bairros Planalto, Presidente Roosevelt, São Jorge e Brasil, bairros de classe média que se desenvolveram concentrando comércio, serviços e equipamentos, tornando-se polarizadores nos setores em que estão implantados, gerando oferta e demanda de atividades, comércio e serviços na escala dos bairros, atendendo as comunidades circundantes.

Os demais bairros que registraram a mesma resposta, são aqueles que se localizam próximos desses ou de outros subcentros, ou do próprio centro principal da cidade, contidos, dessa forma, em suas zonas de polarização, tendo grande parte de suas demandas atendidas por eles.

As mulheres questionadas que elegeram "tranquilidade" como qualidade maior de seus bairros residem em bairros com características diversas, como o Jardim Karaiba de classe média alta e exclusivamente residencial no Setor Sul; o Santa Mônica no Setor Leste, bairro que combina o perfil de moradores de classe média aos universitários atraídos pelo Campus da Universidade Federal de Uberlândia, com consolidado uso misto e oferta variada de comércio e serviços; ou ainda o Morada dos Pássaros, o Minas Gerais e o Guarani, bairros populares na periferia dos setores, respectivamente, Leste, Norte e Oeste.

O termo qualitativo em questão, possibilita diferentes formas de interpretação de acordo com o bairro que está qualificando. Podendo assim, tratar de bairros com menor densidade e/ou mais áreas livres e verdes, associando a tranquilidade à proximidade com a natureza, ao silêncio

e ao pouco movimento. Como nos casos dos bairros Jardim Karaíba, Minas Gerais e Morada dos Pássaros, que apesar de terem perfis socioeconômicos e espaciais bem diferentes são menos densos e apresentam mais áreas livres e verdes. Da mesma maneira, quando qualifica bairros como o Santa Mônica, Santa Luzia, Tabajaras e Bom Jesus, densos e com intenso fluxo de carros, e regular fluxo de pedestres, a tranquilidade pode refletir a segurança que esses bairros oferecem.

Seguindo, outra recorrência na qualificação dos bairros foram os termos “nada”, “não gosto do bairro” e “indiferente”, que foram usados com mais intensidade por questionadas que residem nos setores Norte e Oeste, predominantemente em bairros mais afastados do centro principal, com menor ou nenhum acesso à infraestrutura urbana, equipamentos e serviços públicos.

Dentre as 96 mulheres participantes, 5 afirmaram gostar de “tudo” em seus bairros, como expresso na figura 02, elas são residentes dos bairros Residencial Pequis no setor Oeste, Shopping Park, Granada e São Jorge no setor Sul e Santa Mônica no setor Leste. Desses, os bairros São Jorge e Granada, são decorrentes de conjuntos habitacionais construídos nos anos 90 pelo Plano de Ação Imediata para Habitação - PAIH (MOURA, SOARES 2009), e que concentram hoje populações de média e baixa renda, com grande parte dos rendimentos familiares na faixa dos 5 salários mínimos. Já os bairros Shopping Park e Residencial Pequis são empreendimentos do Programa Minha Casa Minha Vida - PMCMV, sendo respectivamente a primeira (2012) e última (2016) edições do programa realizadas em Uberlândia, ambos contemplando famílias da faixa 01, ou rendimento de 0 a 3 salários mínimos.

É notável a demonstração de satisfação das questionadas residentes nos últimos bairros comentados, Residencial Pequis e Shopping Park, ambos muito afastados da malha urbana já consolidada, sendo inclusive proposto pela PMU em 2012 a ampliação do perímetro urbano para a implantação do Residencial Pequis, ambos à época destituídos de acesso aos serviços e equipamentos, com problemas de deslocamento pela falta de transporte público de qualidade, e precariedade de áreas livres institucionais e de lazer. É possível que essas mulheres se encontrassem em situações de vulnerabilidade tamanha, sem acesso ao próprio direito à moradia, que quando esse direito lhes foi proporcionado a forma como apreendem e experimentam o seu entorno seja sob um olhar mais otimista.

A pergunta seguinte questiona sobre o espaço urbano da cidade de Uberlândia que mais gostam, é perceptível alguma confusão quanto ao entendimento do que é o espaço público, com algumas mulheres participantes enumerando espaços privados, com uso público ou não, como bares, clubes e suas próprias residências. Essa dificuldade de entendimento perdura em outras questões adiante.

O espaço mais mencionado como preferido foi o Parque do Sábia, citado 23 vezes por mulheres residentes de todos os setores da cidade, mesmo em bairros distantes do próprio parque, revelando a importância e a relevância desse equipamento público, que é o maior da cidade, gratuito, oferecendo diversidade de usos e acessível através da rede de transpor-

te público. Junto ao Parque do Sábia são citadas praças no geral, entendendo que sejam praças locais dos próprios bairros, e praças específicas como a já mencionada Tubal Vilela e a Clarimundo Carneiro, ambas no bairro Centro e com pontos de várias linhas de ônibus. Os demais parques da cidade também aparecem, porém com menor frequência. Tanto os parques quanto as praças são destacados e valorizados como espaços de tranquilidade, mais uma vez a repetição desse termo, silenciosos e próximos à natureza, locais em que podem estar sozinhas, longe de aglomerações.

Finalizando essa questão, apareceram entre as respostas shoppings centers, como espaços arejados e de qualidade ambiental para o lazer, o terminal central pelo movimento, a Avenida Rondon Pacheco e o Campus da Universidade Federal de Uberlândia no bairro Santa Mônica pelos espaços livres e verdes.

Conforme o mapa da figura 03, que relaciona os lugares favoritos de cada mulher questionada e o bairro em que residem, é possível enxergar com clareza a influência e o significado que determinados equipamentos e espaços exercem no contexto da cidade, como o já citado Parque do Sábia que tem seu raio de influência abrangendo todo o perímetro urbano; a praça Tubal Vilela, espaço central que também apareceu nas respostas de mulheres que residem em bairros distantes dela.

Em oposição, o parque Santa Luzia mostra uma importância local, sendo apontada apenas por uma residente do bairro Santa Luzia, onde se encontra o parque.

Concluindo, parques, praças, clubes e espaços abertos como o Campus Santa Mônica e o Teatro Municipal evidenciam a tendência das questionadas a valorizar espaços abertos, ao ar livre e em com a presença de vegetação e arborização.

Figura 02: Por que gostam do bairro em que residem

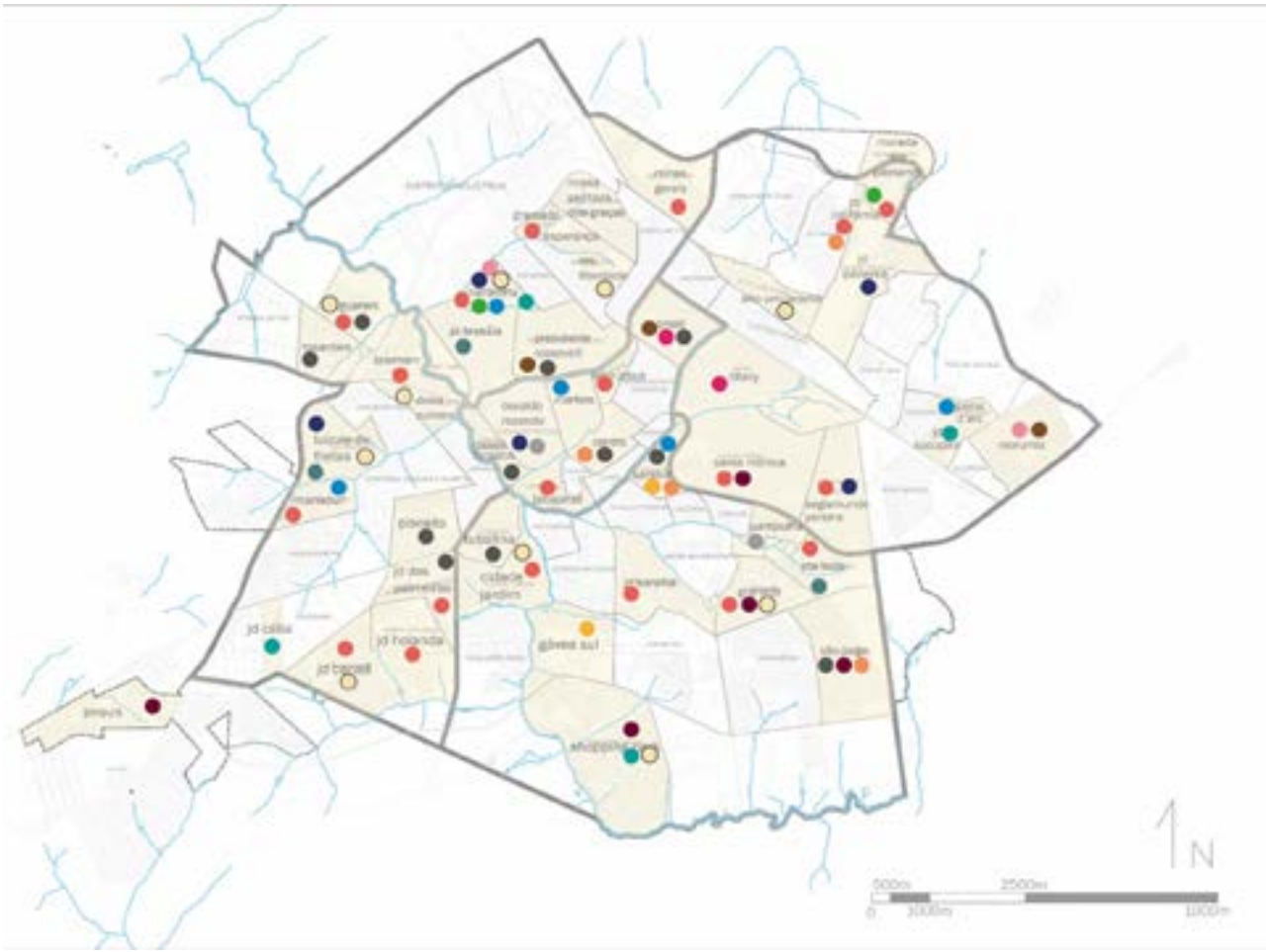


Figura 03: Relação espaços públicos favoritos e bairros de residência

Segurança

A segurança é um tema que permeia o entendimento e a percepção de todas as dimensões aqui analisadas, marcando fortemente a maneira como as mulheres percebem, se relacionam e se apropriam do espaço.

Para abordar o tema da segurança, abrangendo a percepção de segurança e o sentimento de medo, foram feitas três perguntas. Na primeira delas quando se questiona quais lugares e situações mais causam medo e sensação de insegurança, revelou-se a "noite" como inimiga na percepção de segurança das mulheres, sinalizando que o sexismo e o patriarcado refletem não só na relação "mulher e espaço", mas também na relação "mulher e tempo", uma vez que, além de não terem pleno acesso dos espaços, existem momentos em que as mulheres não são "bem vindas" nos espaços públicos.

Os próprios bairros das questionadas são lugares que despertam medo, por diferentes motivos, o tráfico de drogas, imóveis desocupados ou a falta de iluminação urbana (figura 04). Estar sozinha no espaço público também se revela um fator para o sentimento de insegurança e medo, contribuindo para relações de dependência e vulnerabilidade, destituindo essas mulheres de sua autonomia.

Outra questão identificada, é que a dimensão do lazer é a mais comprometida pelo medo e insegurança, em função do período, noite, e dos locais assinalados como inseguros, que são os mesmos apontados anteriormente como espaços de lazer, bares, áreas públicas de shows, praças. Mesmo retratando tais lugares como inseguros ou espaços em que não se sentem bem, são neles que as mulheres questionadas buscam momentos de lazer e diversão, retratando, por um lado, a falta de opções de espaços de lazer acessíveis e seguras, e, por outro lado, a resistência dessas mulheres em ocupar tais espaços, mesmo que sejam hostis a sua presença.

Figura 04: Lugares e situações em que sente medo

- Estar sozinha
- Lugares a noite
- Banco
- Centro
- Lugares ermos
- Lugares escuros
- Nenhum lugar/situação
- No transporte público
- Bairros periféricos
- Ponto de ônibus
- Praça da Bicota - violência policial
- Praça Sergio Pacheco - durante a noite
- Praças
- Própria casa - já foi invadida
- Próprio bairro - tráfico
- Próprio bairro - muitas casas vazias
- Próprio bairro - escuro
- Qualquer lugar
- Ruas em geral
- Shows em praças/áreas públicas
- Terminal Central
- Trabalhar a noite
- Não sabe

Bairros de residência das pesquisadas

Trabalho reprodutivo

O propósito do último bloco de questões foi abordar a relação das mulheres participantes com as tarefas reprodutivas, de cuidado e manutenção do lar e da família, buscando evidências, no contexto da cidade de Uberlândia, da divisão sexual do trabalho discutida ao longo dessa dissertação.

Com a primeira questão, foi possível demonstrar as influências da divisão sexual do trabalho e do estabelecimento de papéis de gênero posto que 45% das mulheres questionadas realizam todas as tarefas domésticas e de cuidado com a família/filhos sozinha, quando há a menção de auxílio de alguém fica claro na resposta que essa terceira pessoa está “apenas ajudando” uma vez que a responsabilidade está sobre a questionada.

Cruzando as respostas dessa questão com as questões do perfil socioeconômico das mulheres participantes, verificam-se as duplas/triplas jornadas de trabalho, ao passo que um grande número de mulheres desempenha tarefas produtivas, em postos de trabalho formais e informais, sendo também responsáveis, frequentemente as únicas, pelas tarefas reprodutivas.

Concluindo, foi perguntado quanto aos serviços e equipamentos públicos_que facilitariam as rotinas das mulheres questionadas. Mais uma vez houve dificuldade no entendimento do que são serviços e equipamentos públicos, com 15% apontando bens de consumo como os itens que beneficiariam suas rotinas, como motos, carros e eletrodomésticos.

Como exposto na figura 05, foi relacionado o bairro de residência das questionadas com as demandas levantas pela pergunta final, ilustrando as carências de cada bairro e setor.

A lavanderia popular comunitária foi o equipamento público mais solicitado. Quanto ao serviço público, a maior indicação foi para melhoria do transporte público, corroborando com as questões levantadas anteriormente sobre deslocamentos e acessos. Assim como as mulheres que demandam pelas lavanderias públicas, as que questionam a qualidade do transporte público residem tanto em bairros periférico como centrais.

Em seguida os equipamentos mais apontados como necessários foram os restaurantes comunitários. Esse equipamento poderia auxiliar as rotinas das mulheres que trabalham fora em dois momentos. Quando implantados em regiões/bairros com maior concentração de postos de trabalho as atenderia em seus próprios horários de almoço. Se locados nos bairros de residência, serviriam aos filhos, maridos e parentes que almoçam em casa, liberando-as da responsabilidade de cuidar da alimentação da família.

O fato desses dois equipamentos figurarem entre os mais solicitados é um indicativo da carga que as tarefas reprodutivas representam no cotidiano das mulheres, dos mais diversos perfis socioeconômicos, os dois podem possibilitar uma atenuação de suas responsabilidades e jornadas adicionais de trabalho.

Como terceira demanda mais recorrente, as creches comunitárias poderiam ser implantadas próximas aos pontos ou terminais de transporte público, de forma articulada, facilitando a rotina das mulheres/mães inseridas no mercado de trabalho e abrindo possibilidades de inserção para aquelas que não estão trabalhando.

Há ainda as demandas por espaços de lazer, conforme identificado nas perguntas anteriores, centros comunitários, indicados por residentes dos bairros Roosevelt e Shopping Park, e espaços de descanso próximos aos locais de trabalho, espaços qualificados para esperarem o início de suas jornadas e/ou usufruírem em seus horários de almoço e intervalos. Para esses espaços é fundamental retomar aos termos utilizados pelas questionadas para classificar os espaços em que se sentem bem e que são seus favoritos, “tranquilidade” e proximidade à natureza.

Com menos recorrência foram listadas as academias populares, espaços de atividades para a terceira idade, ambos podendo integrar um programa de centro comunitário ou de vizinhança, que pudesse também contemplar hortas comunitárias, programas de coleta seletiva e os espaços para cursos profissionalizantes também solicitados.

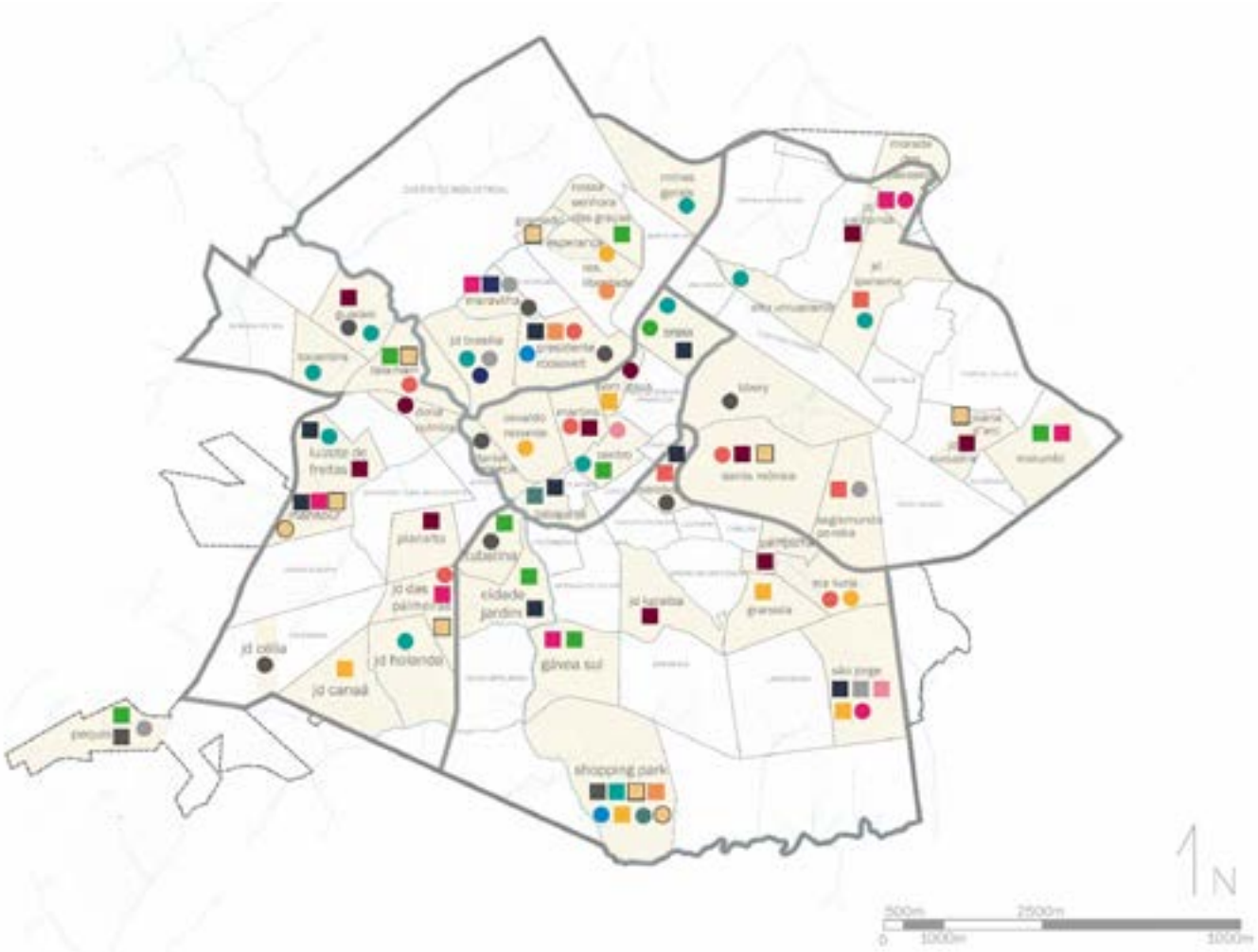


Figura 05: Equipamentos e serviços públicos que facilitariam as rotinas

Conclusão

Como exposto na introdução deste artigo, o desenvolvimento dos mapas no processo de sistematização, leitura e análise dos dados colhidos contribuíram para a elaboração de diretrizes e propostas como produto da dissertação da qual esta pesquisa faz parte, “Lugar de mulher é na cidade – desenho urbano para a inclusão de gênero na cidade de Uberlândia.”

O presente artigo busca destacar a importância da cartografia como recurso gráfico de analise, auxiliando no cruzamento de dados e em sua espacialização, contribuindo para o entendimento da relação entre os dados obtidos, muitas vezes subjetivos, e o espaço construído em que se insere.

Como anteriormente exposto, a cartografia produzida torna visível o relacionamento das mulheres com espaços públicos e urbanos da cidade de Uberlândia, revelando narrativas mais heterogêneas, diversas e plurais que contemplam as realidades que se sobrepõem e coexistem no espaço físico urbano.

Referências

ADLER, P. A.; ADLER, P. In: How many qualitative interview is enough. S.E. Baker; R. Edwards. S/l. 2012. Disponível em http://eprints.ncrm.ac.uk/2273/4/how-many-interviews .

BARTELMEBS, Roberta Chiesa. Analisando os daos na pesquisa qualitativa. Artigo apresentado no evento Metodologias de estudo e pesquisa em educação III, 2011.

CALIÓ, S. A. Incorporando a questão de gênero nas análises ambientais. In: Boletim Informativo Mulher e Meio Ambiente. São Paulo, SP, n. 3, p 23-28.1992.

GONZAGA, Terezinha de Oliveira. A cidade e arquitetura também mulher: conceituando a metodologia de planejamento urbano e dos projetos arquitetônicos do ponto de vista de gênero. 284p. Tese de doutorado apresentada à FAU-USP. São Paulo. 2004.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). SENSO 2010. Retirado do site do IBGE http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=317020, acessado em fevereiro de 2016.

KAIL, Eva. Fair Shared City: gender mainstreaming planning strategy in Vienna." In: Estudios urbanos, género y feminism – teorías y experiencias. Blanca Gutiérrez Valdivia y Adriana Ciocoletto. Barcelona: Col-Lectiu Punt 6, p 119/129. 2012.

MOURA, G. G. ; SOARES, Beatriz Ribeiro . A periferia de Uberlândia: da sua origem até a sua expansão nos anos 1990. Caminhos de Geografia (UFU) , v. 10, p. 22-40, 2009.

SANTORO, Paula. Gênero e planejamento territorial: uma aproximação. Campinas: ABEP, 2005.

Instrumentos projetuais de Arquitetura e Urbanismo como agentes transformadores, tendo como parâmetro a escala da criança

Júlio Barretto Gadelha

PALAVRAS-CHAVE:

crianças na cidade; espaço público; arquitetura participativa; instrumentos projetuais.

RESUMO

A importância de pensar a cidade inclusiva, embasada nos direitos universais humanos e de acessibilidade, uma cidade igualitária para todas as faixas etárias, gêneros, raças, credos, é fundamental que todos esses aspectos reflitam-se de forma concreta no espaço construído.Nesse artigo, iremos analisar e propor em como desenvolver instrumentos e estratégias projetuais, tendo com parâmetro a escala da criança, como catalizador de mudanças nos espaços da cidade. Segundo o educador italiano Francesco Tonucci, corroborado por Jan Ghel, Kevin Lynch, em estudos sobre crianças e adolescentes, apontam que uma cidade pensada com o proposito inicial de entender as aspirações das crianças, como se relacionam com os espaços, e construir levando em conta esses parâmetros, faz com que a cidade seja mais amigável para todos.Interessante trazer o exemplo de Freiburg, na Alemanha. Claro que o contexto e a cultura são completamente diferentes, mas entender os pontos abordados e exemplos reais de transformações dos espaços da cidade e suas relações com as crianças, claramente se constata a qualidade espacial, ambiental, social gerada tendo o foco na perspectiva de apropriação pelas crianças da cidade, como irradiador de estratégias de projetos. Tendo como base esses conceitos gostaríamos de sugerir de que forma poderíamos propor ações efetivas de transformações urbanas em nosso território brasileiro, especificamente em áreas de vulnerabilidade social. Não que nossas cidades, que já estão dotadas de infraestrutura urbana, de serviços públicos e toda comodidade de uma sociedade de consumo, mas como caráter emergencial o foco será os menos favorecidos, por esses motivos já citados e muitas outra situações em relação as classes mais altas.O urbanista Kevin Lynch iniciou junto com os movimentos dos anos 70 de participação cidadã, um projeto dirigido as crianças e jovens, junto com a UNESCO.Posteriormente na Itália o pedagogo Francesco Tonucci e como marco desse

pensamento o encontro internacional HABITAT II (ONU), consolidou o conceito de CIDADES AMIGÁVEIS para a infânciaAs ideias principais que abordam esse tema desenvolvido em diversos trabalhos desde 1970 com colaboração da UNESCO são: as crianças são competentes, os adultos não sabem o que é melhor para as crianças, muitos adultos não escutam as crianças e não levam a sério suas opiniões, as crianças tem a capacidade e o direito de participar dos programas e avaliações das suas comunidades, uma cidade amigável para as crianças é também para todos os cidadãos.O pedagogo italiano em 1991 coordenou um laboratório na Itália com o objetivo de repensar a cidade e modifica-la realmente, tendo a criança como parâmetro. O projeto se estendeu para diversas cidades.Descontente com a situação atual das urbes, onde a criança não encontra seu lugar, a proposta é ter a criança como parâmetro da transformação urbana e social.Nas últimas décadas, devido a escolha do cidadão adulto e trabalhador como parâmetro do desenvolvimento e de mudança, a cidade perdeu uma de suas características originárias, que é a de ser um lugar de encontro e intercambio de pessoas. Renunciou os espaços públicos como ponto de encontro e de intercambio que eram imprescindíveis. Os pátios, as ruas e as praças adquiriram cada vez mais, funções associadas ao automóvel e ao comércio, excluindo os cidadãos. As cidades formaram modificadas e se transformaram em um ambiente insalubre, devido a contaminação atmosférica e acústica, sujas e perigosas.É preciso pensar em soluções sociais que impliquem uma mudança REAL da cidade, de suas características estruturais e do comportamento dos cidadãos. As crianças desde pequenas, são capazes de interpretar e de expressar suas próprias necessidades e contribuir com a transformação de suas cidades. Suas necessidades coincidem com as da maior parte dos cidadãos, sobretudo os mais necessitados.Este artigo propõem, mudar o parâmetro e passar do adulto trabalhador, a criança: trata-se de conseguir que a administração pública baixe seus olhos na altura de uma criança, para não esquecer de nada. Uma cidade adequada as crianças é uma cidade adequada para todos. É uma proposta transversal que implica a todos os setores da administração pública, desde o prefeito a todos os servidores.Desde 1996 na cidade de Rosário, Argentina, inspirado nas ideias do pedagogo italiano Francesco Tonucci surgiu os Conselhos das crianças, tornando-se interlocutores legítimos e apostando em uma construção de redes mais ampla de atores sociais.Desde os Conselhos das Crianças foram elaboradas diferentes propostas que indicam a pensar uma cidade que inclua a todos, uma cidade onde nos encontremos, uma cidade com árvores, uma cidade onde o que não conseguimos nomear apareça com formas no espaço público.Permanecer nos espaços públicos, incluem projetos que convidam a povoar a cidade de outra maneira, ocupando os espaços públicos, gerando um novo conceito de segurança urbana baseado no encontro com os vizinhos.São programas que levam a uma união de vizinhança, a convivência, a consciência do meio ambiente, o melhoramento dos espaços públicos, aos encontros e a melhorar as condições de acessibilidade e mobilidade para todos os cidadãos.Uma CIDADE AMIGA DA INFÂNCIA (CAI, programa UNICEF 1996) respeita e aplica em suas políticas, normas e programas os direitos da infância contidos na Convenção dos Direitos das Crianças (1989), um tratado internacional que reúne os direitos da infância e que é o primeiro instrumento juridicamente vinculante que reconhece como sujeito e defensores de seus próprios direitos.Seus indicadores principais são: as vozes, ideias e opiniões das crianças sobre a cidade que desejam são escutadas e levadas em conta nas suas famílias, comunidades e vida social; com a colaboração das crianças, cria-se um espaço de convivência melhor para toda a cidadania; todas as crianças recebem serviços básicos como saúde e educação; todas as crianças são protegidas da exploração, do abuso e da violência; todas as crianças contam com espaços de encontro e de jogos para compartilhar com seus amigos assim como espaços verdes e um ambiente saldável; as crianças podem participar de eventos sociais e culturais; todas as crianças têm as mesmas oportunidades, independentes de sua origem, religião, escolaridade, gênero ou incapacidade.

1.INTRODUÇÃO

A partir da verificação do decréscimo significativo do número de crianças nas nossas vias e espaços públicos, pode-se afirmar que nossas cidades estão em vias de entrar em colapso porque as crianças não fazem mais parte do cotidiano da urbes e, seja pelo motivo que for - insegurança, falta de hábito, excesso de uso da tecnologia passiva, medo, comodismo – tal constatação é assustadora, uma vez que as crianças representam o futuro de qualquer sociedade e a partir do momento em que elas não identificam na cidade seu ambiente de vida e de relação, as áreas urbanas estarão relegadas à condição de meros contentores de uma vida urbana mecanizada e inerte, sem qualquer traço de cuidado, criatividade e envolvimento afetivo.

Este artigo tenta elucidar alguns pontos sobre o fato de nossas cidades não estarem preparadas para acolher as crianças. A abordagem é direcionada a crianças vivendo em territórios vulneráveis, nas áreas centrais, ou em bairros carentes de serviços públicos e infraestrutura básica.

Essa triste constatação, que, há tempos, vem dando lugar a uma inquietação crescente, ocorreu ao longo dos estudos de teoria, conceitos, planos e projetos arquitetônicos e urbanísticos, tendo com parâmetro alguns territórios em países europeus que já dispõem de infraestrutura adequada e serviços públicos de qualidade, ou mesmo de países latino-americanos, em que as áreas de pesquisa e intervenção localizam-se em bairros dotados de infraestrutura e serviços públicos de qualidade.

Mas como replicar certos parâmetros em áreas onde o básico sequer existe? Onde a infraestrutura é precária ou inexistente? Onde o poder público, não consegue atender às demandas e questões como segurança, saúde, educação e desenho urbano são descurados e, quando oferecidos, no mais das vezes de péssima qualidade? Quais seriam os aprendizados extraídos de realidades tão diversas? Como um plano de ação poderia ser desenvolvido nesses territórios vulneráveis partindo dessas premissas? Quais os exemplos latino-americanos que poderiam ser replicados na realidade brasileira?

Tentando responder a essas perguntas, já poderíamos estabelecer como ponto de partida os casos da ação de países como a Colômbia e a Venezuela: em áreas carentes na cidade colombiana de Medellín e o trabalho do coletivo PICO, grupo de arquitetos/as que desenvolve ações de intervenção em áreas de vulnerabilidade social em Caracas, na capital venezuelana.

Por meio desses exemplos, percebe-se a importância de se pensar em uma cidade inclusiva, embasada nos direitos humanos universais e de acessibilidade. Para que qualquer cidade seja igualitária para todos, todas as faixas etárias, etnias, gêneros, raças e credos é fundamental que todos esses aspectos se reflitam de forma concreta no espaço construído.

No presente artigo, busca-se analisar e propor formas para desenvolver instrumentos e estratégias projetuais, utilizando-se como parâmetro a escala da criança nos espaços públicos coletivos como ruas, calçadas, parques, espaços comunitários etc. Esse parâmetro seria o elemento

catalizador de mudanças nos espaços urbanos como um todo, em seus diversos contextos e territórios. Busca-se ainda entender se existe uma diferente abordagem para consecução desse objetivo e quais seriam as diferenças ou semelhanças entre esses territórios.

Corroborados por estudiosos como Jan Ghel e Kevin Lynch, os estudos sobre crianças e adolescentes do educador italiano Francesco Tonucci (TONUCCI, 2015) destacam que pensar uma cidade com o propósito primeiro de entender as aspirações das crianças, a forma como se relacionam com os espaços e projetar e construir o espaço urbano levando em conta esses parâmetros é que faz com que a cidade seja mais acolhedora e agradável para todos.

Interessante trazer o exemplo de Freijburg, na Alemanha. É evidente que o contexto e a cultura são completamente diferentes da cultura brasileira, mas ao entender os pontos abordados, os reais exemplos de transformação dos espaços da cidade e sua relação com as crianças, claramente se constata a qualidade espacial, ambiental e social gerada, cujo foco está na perspectiva da apropriação da cidade pelas crianças, como irradiador de estratégias de projetos.

Tendo como base esses conceitos, propõe-se uma questão: de que forma ações efetivas de transformação urbana no território brasileiro, poderiam ser propostas, especificamente em áreas de vulnerabilidade social. Isso não significa que nossas cidades já estejam dotadas de infraestrutura urbana adequada, de serviços públicos de qualidade e toda comodidade para a sociedade, em geral, mas como caráter emergencial, o foco deve recair sobre aquela parcela dos menos favorecidos, pelos motivos já citados e pela percepção da nítida diferença existente na oferta de serviços e estrutura urbana entre esses grupos e as classes de rendas mais altas.

Para contextualizar e entender a importância de um olhar mais aprofundado em relação às questões de primeira infância em territórios de vulnerabilidade social e dos motivos pelos quais essas localidades foram escolhidas para a pesquisa, faz-se necessário destacar um dado sobre o município de São Paulo.

A gestão municipal do período de 2013-2016 propôs uma Política Municipal para o Desenvolvimento Integral da Primeira Infância na Cidade de São Paulo.

> São 860,7 mil crianças na Primeira Infância, 47% das crianças da cidade • Dos 11,2 milhões de habitantes, 7,6% têm menos de 6 anos de idade • Nascem na cidade de São Paulo, anualmente, aproximadamente 170 mil crianças • As regiões mais periféricas da cidade têm maior concentração de crianças até 6 anos. O desenvolvimento infantil integral engloba as dimensões cognitiva, motora, emocional e social. Para que seja alcançado, e para uma infância feliz, cada bebê que nasce depende de cuidadores com quem possa estabelecer vínculos afetivos estáveis, de ambiente seguro e protegido e de nutrição adequada. Evidências científicas comprovam os efeitos devastadores, irreversíveis e com reflexos ao logo de toda vida, das situações de negligência e violência vivenciadas durante os primeiros anos de vida

> Para as crianças, mais importante do que preparar o futuro, é viver o presente, viver agora

> e na forma mais justa, plena e feliz (Plano Nacional pela Primeira Infância)".

> Existe um provérbio africano que diz que "para educar uma criança é preciso toda uma aldeia". Esta experiência, vista pelo educador popular Tião Rocha, em Moçambique, é assim descrita por ele: "Este aprendizado vivido em Moçambique mudou nossas vidas de educadores e passou a integrar nosso olhar institucional. Convocar a aldeia, a comunidade, toda a gente para educar bem todas as crianças, tornou-se uma obsessão para toda nossa equipe".

> Com foco nas crianças e nessa fase tão especial da vida, a gestão municipal de São Paulo apresenta, junto ao Programa de Metas, a proposta da Política Municipal para o Desenvolvimento Integral da Primeira Infância (0 a 6 anos de idade) – o Programa São Paulo Carinhosa. (São Paulo, gestão municipal 2013-2016 Secretaria Criança e Adolescente).

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Para nortear esse trabalho lançou-se mão de um referencial teórico ainda não muito aprofundado sobre a questão da relação da criança e o espaço da cidade. Uma contribuição bastante importante foi a leitura e análise da tese de doutorado em Psicologia Social de Carla Bertuol , " Crianças no Espaço Urbano: um estudo sobre políticas públicas no contexto das "Cidades amigas da criança". (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2008**),** na qual a autora traz uma leitura histórica e conceitual sobre estudos, experiências e autores sobre a temática da criança e a cidade. A apropriação dos espaços públicos e a relação com a sociedade.

O material bibliográfico organizado e sistematizado por Carla Bertuol, de 10 anos atrás, pode ser considerado a espinha dorsal inicial teórica deste artigo, agora corroborado com estudos mais recentes ou autores não abordados anteriormente.

Dentro desse leque teórico/conceitual incluem-se estudos e experiências desenvolvidas por grupos de estudos acadêmicos como o grupo Primeira Infância Gênero e Cidade, do qual o autor faz parte, no âmbito da Universidade Presbiteriana Mackenzie com parceria do Instituto Brasiliana e da Fundação Bernard van Leer; contato e discussões com instituições da sociedade civil como o Instituto Alana em seu trabalho Criança e Natureza, além de outras experiências que surgem por todo o Brasil e no mundo, cujo foco está nas experiências, no olhar e na qualidade do meio urbano para os pequenos cidadãos. Todas essas interfaces demonstraram a importância de se trabalhar os referidos parâmetros de propostas para intervenções de qualidade nos espaços públicos onde circulam, brincam e vivem as crianças, trazendo como consequência uma cidade mais justa, mais humana e mais saudável.

Mais recentemente uma publicação, originalmente oriunda da dissertação de mestrado da arquiteta Bianca Breyer Cardoso transformada no livro "Por onde andam as crianças" (Curitiba, Apriss 2015) traz uma importante contribuição para a pesquisa sobre a temática da criança e a cidade: a relação de áreas urbanas dotadas de infraestrutura pública e as áreas carentes com a

forma com que as crianças se apropriam dos espaços. Essa relação, embasada em referências consistentes, aborda a relação espacial e o desenvolvimento da sociedade em estudos corroborados por Milton SANTOS " Técnica, espaço e tempo (1996) e " O lugar e o cotidiano. In:_A natureza do espaço(2002)", Michel de CERTEAU (1990) "A invenção do cotidiano", Yi-Fu TUAN " Espaço e lugar: a perspectiva da experiência"(1993), e nos sugere a perspectiva de pensar a cidade como elemento de descoberta, de apropriação dos espaços, para que se tornem lugares para as crianças. O movimento no espaço da calçadas, como "lugares lineares" (Santos). Nessa mesma linha segue a dissertação de mestrado da arquiteta Helena Nosek, **"**A Criança no Espaço Público da Cidade de São Paulo, Diferenças e aproximações entre dois bairros: Jardim Lapenna e Itaim Bibi".

Para Bertuol a pesquisa sobre a criança já vem de longa data, mas nos dias de hoje, a esses estudos ganharam mais visibilidade e enriquecem a discussão:

> A presença de crianças no espaço urbano tem sido abordada por pesquisadores e planejadores urbanos, há décadas. Mostra algumas formas de ver as crianças no espaço público e discute a peculiaridade da criança no uso do espaço urbano, norteando-se pelas experiências pioneiras da década de **1970 de Colin Ward, Roger Hart e Kevin Lynch**. Este último é autor do projeto **Growing up in cities**, reeditado pela Unesco a partir da Conferência HABITAT 1996, da Organização das Nações Unidas (ONU), ocasião do lançamento do projeto **Child Friendly Cities**. Esse projeto tem direcionado a implantação de estratégias nas políticas públicas para a vida urbana de crianças e adolescentes em diferentes países. (Carla Bertuol CRIANÇAS NO ESPAÇO URBANO: UM ESTUDO SOBRE POLÍTICAS PÚBLICAS NO CONTEXTO DAS "CIDADES AMIGAS DA CRIANÇA").

Algumas pesquisas foram desenvolvidas sobre o tema, como a de Kevin Lynch.

> A pesquisa *Growing up in the Cities* (Crescendo nas cidades), realizada por Kevin Lynch e colaboradores, procurou relacionar a vida das crianças em cidades que passam por constantes mudanças. Sob os auspícios da iniciativa da UNESCO, "O homem e a biosfera", realizaram um estudo pioneiro naquelas cidades, enfatizando o microambiente imediato, particularmente o interior das casas e o espaço externo vizinho, e concentrando-se em grupos de baixa renda, em regiões de poucos recursos e de mudanças rápidas. Ao considerar a infância e as crianças como atores sociais, o autor vê nelas o universo dos que estão se desenvolvendo hoje e que, ao mesmo tempo, serão os cidadãos de amanhã. (Carla Bertuol CRIANÇAS NO ESPAÇO URBANO: UM ESTUDO SOBRE POLÍTICAS PÚBLICAS NO CONTEXTO DAS "CIDADES AMIGAS DA CRIANÇA").

As experiências com a paisagem urbana de Roger Hart trabalham com a percepção e o comportamento das crianças em relação aos espaços onde moram, em relação à vizinhança e aos bairros, numa escala maior. Enfim, a forma como elas se relacionam com os espaços da comunidade. O autor aponta ainda alguns aspectos favorecem a apropriação dos espaços pelas crianças. São eles: "as possibilidades de atividade espacial, o conhecimento que a criança tem do lugar, os valores e sentimentos em relação ao lugar e o uso que faz dele"(HART, 1979, p.).

> O livro de Roger Hart, *Children's Experience of Place*, publicado em 1979, descreve um estudo sobre as crianças, suas experiências com a paisagem e o desenvolvimento da experiência de lugar. Seu propósito era entender o comportamento espacial das crianças e o uso do espaço territorial "e ao mesmo tempo descobrir o seu conhecimento do, e sentimentos pelos lugares no seu ambiente." (Hart, 1979, p. 13). Hart viveu por dois anos numa pequena cidade da Nova Inglaterra com o objetivo de estudar crianças e seu comportamento espacial. A localidade de sua pesquisa recebeu o nome fictício de Inavale. (HART, 1979).

A visão de Colin Ward sobre a questão das crianças nos faz pensar que elas já fazem parte de nossa sociedade e somos nós, os adultos, que as separamos e as superprotegemos. Os adultos encaram as crianças como seres que não têm opinião própria; no entanto, elas precisam de espaços projetados por arquitetos/as que sabem o que estão fazendo, que as levem em conta e que não se esqueçam de que o imaginário da criança é muito mais amplo e qualquer espaço é apropriado por elas.

> O autor procura problematizar essa relação, chamando a atenção para o fato de que as crianças já estão nos espaços das cidades. Para ele, a cidade que realmente se preocupa com as necessidades da criança não deve ser planejada para as crianças, mas deve ter em mente as necessidades dos pequenos e tornar todo o ambiente acessível para elas pois, diferentemente dos adultos, elas tentarão ocupar o espaço da cidade: "[...] as crianças irão brincar em qualquer lugar e com qualquer coisa. A provisão que é feita para as suas necessidades opera num plano, mas as crianças operam em outro plano" (WARD, 1978, p. 87)

3. AS PRINCIPAIS INICIATIVAS NO CONTEXTO INTERNACIONAL SOBRE O TEMA CIDADE E INFÂNCIA

O urbanista Kevin Lynch iniciou, junto com os movimentos dos anos 70 de participação cidadã, um projeto dirigido a crianças e jovens, em uma ação conjunta com a UNESCO.

Posteriormente, na Itália, o pedagogo Francesco Tonucci também fez ações nesse sentido e, como marco desse pensamento, a conferência HABITAT II (ONU), evento internacional que trata das questões urbanas nas cidades do mundo todo, consolidou o conceito de CIDADES AMIGÁVEIS para a infância.

As principais premissas sobre esse tema, reunidas desde a década de 1970 e desenvolvidas em diversos trabalhos com colaboração da UNESCO são:

- Crianças são competentes;
- Adultos não sabem, necessariamente, o que é melhor para as crianças;
- Muitos adultos não escutam as crianças e não levam a sério suas opiniões;
- As crianças têm a capacidade e o direito de participar dos programas e avaliações das suas comunidades;
- Uma cidade favorável às crianças é igualmente favorável a todos os cidadãos.

Em 1991, Tonucci coordenou um laboratório na Itália, com o objetivo de repensar a cidade e modificá-la completamente, tendo a criança como parâmetro. O projeto foi um sucesso e se estendeu para diversas cidades europeias.

Com a situação atual das urbes, onde a criança não encontra seu lugar, ou é vista como mero apêndice sem voz da sociedade e não como um ser que é depositário de esperanças e sonhos de um futuro melhor, a proposta é ter a criança como foco e parâmetro da transformação urbana e social.

Nas últimas décadas, devido à escolha do cidadão adulto e trabalhador como parâmetro de desenvolvimento e de mudança, a cidade perdeu uma de suas características originárias, que é a de ser um lugar de encontro e intercâmbio de pessoas. Renunciou-se à ideia de espaços públicos como ponto de encontro e trocas, atividades imprescindíveis para a saúde mental de uma sociedade. Os pátios, as ruas e as praças adquiriram, cada vez mais, funções associadas ao automóvel e ao comércio, excluindo os cidadãos. As cidades foram sendo modificadas, relegadas e até negadas e se transformaram em um ambiente insalubre, devido à insegurança, falta de tratamento adequado, paisagístico ou não, falta de limpeza e de manutenção, contaminação atmosférica, visual e acústica, dentre outras carências.

É preciso pensar em soluções sociais que impliquem uma mudança **real** da cidade, de suas características estruturais e também do comportamento dos cidadãos, portanto, as crianças, como elemento de futuro, não podem ser relegadas a um papel de meros coadjuvantes.

Desde pequenas, as crianças são capazes de interpretar e de expressar suas próprias necessidades e contribuir com a transformação de suas cidades. Suas necessidades coincidem com as da maior parte dos cidadãos, sobretudo dos mais necessitados.

Este artigo propõe **mudar o parâmetro** e transferi-lo do adulto trabalhador à criança: trata-se de conseguir que a administração pública abaixe os olhos até a altura de uma criança, para não se esquecer de nada. Uma cidade adequada para crianças é uma cidade adequada para **todos**. É uma proposta **transversal** que afeta todos os setores da administração pública, do prefeito ao mais humilde dos servidores, sem exceção.

4.COMO ARQUITETOS/ARQUITETAS PODEM ATUAR NESSES TERRITÓRIOS?

Desde 1996, a partir da cidade de Rosário, a Argentina, tendo como inspiração as ideias do pedagogo italiano Francesco Tonucci, viu surgirem os Conselhos das Crianças, organizações que se tornaram interlocutores legítimos apostando na construção de redes mais amplas de atores sociais.

Desde o surgimento desses Conselhos das Crianças, diferentes propostas foram elaboradas, o que indica o pensamento de criar uma **cidade inclusiva**, onde todos os indivíduos possam se sentir acolhidos, uma cidade com árvores, com espaços públicos agradáveis e seguros. Uma

cidade na qual permanecer nos espaços públicos seja fruto de **projetos que convidem** os moradores a utilizar e povoar a cidade de **outra maneira**, ocupando os espaços públicos, gerando um novo conceito de segurança urbana baseado no encontro com os **vizinhos**.

São programas que levam à união de vizinhança, à convivência saudável, à consciência da importância do meio ambiente, ao melhoramento dos espaços públicos, aos encontros e trocas e à melhoria das condições de acessibilidade e mobilidade para todos os cidadãos.

Uma Cidade Amiga da Infância, de acordo com o programa da Unicef (CAI, UNICEF 1996) respeita e aplica em suas políticas e programas os direitos da infância previstos na Convenção dos Direitos das Crianças (1989), tratado internacional que reúne os direitos da infância. De acordo com esse programa, para efeito de elaboração de projetos, programas e políticas públicas:

> - As vozes, ideias e opiniões das crianças sobre a cidade que desejam devem ser ouvidas e consideradas seja no ambiente familiar, nas comunidades e na vida social;
> - Com a colaboração das crianças, cria-se um espaço de convivência melhor para toda a cidadania;
> - Todas as crianças recebem serviços básicos como saúde e educação;
> - Todas as crianças são protegidas da exploração, do abuso e da violência;
> - Todas as crianças contam com espaços de encontro e de jogos para compartilhar com seus amigos assim como espaços verdes e um ambiente saldável;
> - As crianças podem participar de eventos sociais e culturais;
> - Todas as crianças têm as mesmas oportunidades, independentes de sua origem, religião, escolaridade, gênero ou incapacidade.
> (Se isso for citação literal, deve constar como tal e estar deslocado da margem esquerda)

O projeto European Child Friendly Cities (CFC, 2000) tem por objetivo melhorar a vida, oportunidades e o meio ambiente das crianças. Seu objetivo é que a consciência social e política se concentrem na importância do **desenvolvimento infantil** para o bem-estar socioeconômico e para isso defende cinco diretrizes gerais.

1. Aproximação holística: a olhada desde a infância requer uma visão holística e é representativa da cidade inteira

2. Aproximação integral: todas as áreas da vida urbana deveriam ser amigáveis com a infância: educação, mobilidade, planejamento urbano, serviços de cuidado e saúde, meio ambiente, lazer, esportes e outros.

3. Aproximação intergeracional: as cidades amigáveis não querem apropriar-se de toda a cidade, mas sim implica que as crianças sejam reconhecidas como cidadãos,

como parte da cidade completa, sem ser ilhados socialmente.

4. A importância da participação da infância e da juventude: sua idade não deveria impedi-los de participar como cidadãos plenos e poder contribuir com a melhora de qualidade de vida das cidades. Esta contribuição deveria ser estimulada, escutada e incluída.

5. Modificações dinâmicas e desafios contínuos: embora a marca "Cidade Amiga da Infância" seja permanente, os desafios são constantes e a necessidade de adaptar-se as novas realidades também. (CFC, 2000), – disponível em http://www.childinthecity.eu/) Coloque o site na bibliografia.

A fundação BERNARD VAN LEE expressa de forma clara seu pensamento:

> [...] apoia a hipótese que uma cidade que seja desenhada desde a perspectiva de uma criança pequena de 0 a 3 anos (95 centímetros é a altura média de uma criança saudável de três anos) será uma cidade que beneficie a todos seus cidadãos. (FBVL 2017**)**

Como se observa, então, as principais políticas públicas de gestores municipais costumam englobar diversos temas, sendo os mais recorrentes: habitação, trabalho, educação, saúde pública, mobilidade urbana, espaços verdes, serviços urbanos, seguridade social e participação cidadã e, habitualmente, essas políticas públicas são medidas através de indicadores, metas e objetivos. Mas como as políticas contribuem para o desenvolvimento **integral, saudável, seguro e estimulante** das crianças?

Marta Román e Bergoña Pernas (2015) trazem uma reflexão sobre o significado da palavra CUIDAR, que procede do latim *cogitare*, pensar. O cuidado está vinculado ao fato de contemplar e integrar as necessidades de outros dentro das próprias atribuições e prioridades. Uma cidade que cuida é aquela que destina **tempo, energia e recursos** a pensar, precisamente para incluir em suas atuações as complexas e variadas necessidades da cidadania e, especialmente de quem necessita de mais cuidado.

Outra entidade que defende essas políticas, a partir do enfoque da criança, é a URBAN95 que toma como parâmetro o ponto de vista da criança que caminha.

> **Urban95** propõe intervenções urbanas que, juntas, criam uma cidade que tenha capacidade para cuidar. para cuidar da criança que caminha, que caminha, que se surpreende, que se machuca, que é frágil, que descobre, com o que aprendemos, que aprende com todos.
>
> **Urban95** quer transformar o enfoque tradicional de palavras técnicas em outras que reflitam melhor as experiências das crianças na cidade: tempo, percepção, sutilezas, referências, movimento, cuidado.

> assim, aparecem as palavras que nos mostram o que a cidade teria que assegurar, ...ser, pertencer, habitar, confiar, parar-se, correr, sentar-se, rir-se, descobrir. **(paper concept 2017 FBVL)**

Jan Gehl, em seus estudos e projetos, utiliza uma metodologia bem simples para analisar determinados parâmetros de comportamento e tentar entender algumas situações. Para saber se uma cidade inclui as crianças, há uma primeira pergunta que deve ser feita: existem crianças nas ruas? (GEHL, 2014)

Para reforçar essa ideia, vale relembrar as palavras do pedagogo Francesco Tonucci:

> Os ecologistas utilizam os indicadores ambientais, aqueles organismos que nos ajudam a comprovar a sanidade ou a degradação do nosso ambiente. Se o ambiente se contamina, os vaga-lumes não voltam. Para a cidade, podemos considerar a criança como um SENSÍVEL INDICADOR AMBIENTAL: se na cidade encontramos crianças que brincam, que ficam sozinhos sem a presença direta de um adulto, significa que a cidade está saudável; se na cidade não encontramos crianças, significa que a cidade está doente. (TONUCCI, 2015).

Tonucci usa a analogia com o meio ambiente – presença ou não mariposas e vagalumes, como indicador dos níveis de poluição – para chamar nossa atenção e reforçar que sendo adequada para crianças - segura, transitável e apropriada para as crianças - também o será para o conjunto dos cidadãos.

Ao estudar um espaço, Gehl busca dados demográficos do entorno imediato para saber quantas crianças vivem na região e, a partir desse dado, pode comparar e verificar a frequência e a presença efetiva delas nos espaços públicos. (GEHL, 2014)

Depois de décadas de experiência com trabalhos urbanos, Gehl identificou um vínculo entre a presença de crianças e o “social mixing”, ou seja, houve um aumento da quantidade das atividades e também da diversidade de usuários depois da introdução de atividades e uma programação voltada para crianças. Junto com as crianças, havia membros da família de todas as idades.

Os estudos e os dados concretos de Gehl mostram como a verificação do número de crianças, bem como das principais atividades que elas realizam, por exemplo, podem servir de **ponto de partida para analisar** uma cidade onde se busca a inclusão dos menores através do **desenho urbano**.

Em áreas de vulnerabilidade social, as crianças sozinhas não podem ser consideradas um caso isolado, em função do baixo cuidado dos adultos. Mesmo assim é um marcador importante.

5. HIGIENÓPOLIS NA ÁREA CENTRAL DE SÃO PAULO E OS CONCEITOS DE CIDADES AMIGAS DAS CRIANÇAS.

Para aprofundar a discussão sobre a relação entre o que acontece entre as crianças e o espaço público das cidades brasileiras, é importante fazer uma breve reflexão sobre a dicotomia sugerida para o processo de desenvolvimento projetual tendo como referência alguns parâmetros desenvolvidos por pesquisadores e profissionais europeus, entre eles educadores, arquitetos e urbanistas, que partem de situações nas quais as questões urbanas básicas de infraestrutura e proteção social já estão resolvidas.

No entanto é essencial digerir certas teorias e conceitos referentes a outras realidades, para que, antropofagicamente, seja possível sugerir processos, leituras de nosso território e parâmetros projetuais mais adequados à realidade de nossas áreas de estudo, no caso, territórios com fragilidades sociais.

Para isso, o fato de analisar realidades tão distintas na cidade de São Paulo como o bairro de Higienópolis, bairro de classe média alta, e a favela do Moinho, cuja condição social está escancarada no próprio nome, pode-se abrir uma janela para uma discussão propositiva sobre possibilidades de intervenção em áreas de vulnerabilidade social.

Situado na área central do município de São Paulo, Higienópolis em alguns aspectos já incorpora conceitos embrionários, ainda que de forma bastante tímida (se não única), a ideia de uma cidade favorável e amiga da criança. Um exemplo é o “ônibus a pé”, projeto que permite aos estudantes desenvolverem trajetos da casa para a escola e vice-versa, de forma coletiva. Assim, brincando, eles vão percebendo a cidade e caminhando pelas calçadas do bairro.

Mas o que se pode notar é que o automóvel é protagonista em relação à mobilidade no bairro, fato facilmente constado pelos engarrafamentos frequentes na região e que, em muitos casos, são potencializados pelo acúmulo de veículos nos horários de entrada e saída dos estudantes das escolas, constatando a preferência quase geral pelo transporte individual em detrimento da mobilidade ativa, o caminhar.

É importante proceder-se a uma análise mais aprofundada sobre a relação das viagens de origem-destino seja em relação às escolas ou nos equipamentos públicos e privados do bairro. Algumas perguntas são essenciais para entender o perfil do usuário e as consequências de suas escolhas, entre elas: Quem são os usuários? Moram no bairro ou não? Qual sua faixa de renda? Utilizam os serviços públicos da região?

Um trabalho bastante interessante que aborda a questão das relações espaciais no uso dos espaços da cidade, públicos ou privados, dos serviços e equipamentos é a dissertação de mestrado da arquiteta Helena Nosek, “A Criança no Espaço Público da Cidade de São Paulo, Diferenças e aproximações entre dois bairros: Jardim Lapenna e Itaim Bibi”. No capítulo 3, Nosek faz uma observação detalhada sobre a dinâmica das crianças (e quais crianças) no bairro do

Itaim Bibi em comparação com a dinâmica das crianças no Jardim Lapenna, no extremo leste do município de São Paulo.

Dentro desse contexto, pode-se afirmar que Itaim Bibi e Higienópolis, no que diz respeito às características espaciais e ao perfil dos usuários, por exemplo, são bem parecidas, com uma única ressalva: no bairro de Higienópolis estão a praça Bueno Aires, o Sesc Consolação e a biblioteca Monteiro Lobato, além de ser um bairro bem próximo à área central da cidade dotada de área verdes e equipamentos públicos.

Para isso faz-se necessária uma análise mais aprofundada, tendo como possível método a ser implementado a "**observação participante**" usada pela pesquisadora Nosek em seu trabalho.

> Para analisar esse fenômeno a partir da observação da vida cotidiana das crianças de forma não intrusiva e de modo a reduzir a variabilidade residual, a repressão de comportamentos, bem como a artificialidade destes, foi adotada a metodologia denominada observação participante. Trata-se de uma abordagem utilizada quando o investigador está interessado na dinâmica de um grupo no seu meio natural, e não simplesmente no recolhimento de respostas individuais às questões, sendo o investigador levado a partilhar papéis e hábitos dos grupos observados, estando, assim, em condições favoráveis para observar fatos, situações e comportamentos que não ocorreriam ou que seriam alterados na presença de estranhos (BRANDÃO, 1984; MARSHALL & ROSSMAN, 1995, apud Nosek, 2018)

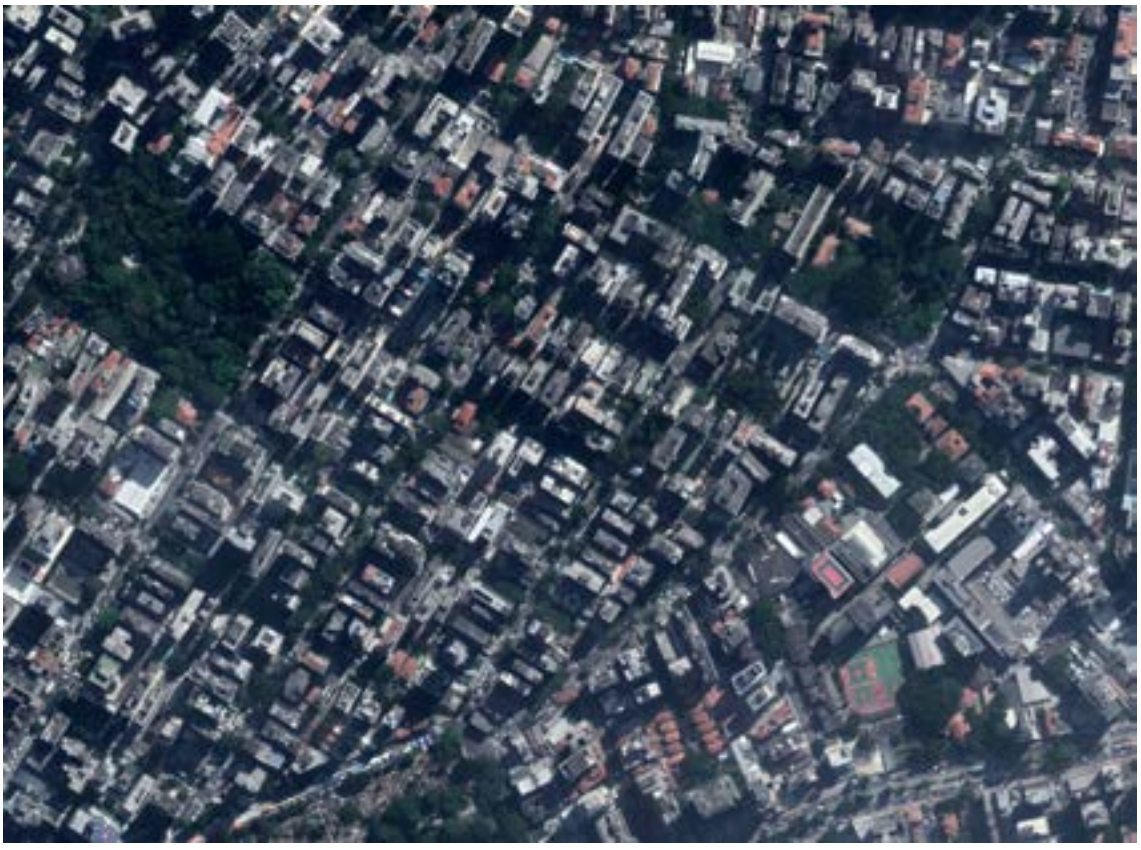


Figura 1: Bairro de Higienópolis. Fonte: Google Earth

6. A SEMANA ESTUDANTIL 'VIVER METRÓPOLE' DA FAU MACKENZIE. CONTRAPONTO E DIFERENÇAS NO TERRITÓRIO.

A poucos metros do bairro de Higienópolis, dotado de toda infraestrutura urbana, serviços, calçadas largas e arborizadas criando um cenário bucólico e agradável para se viver, existe uma área fragmentada, cortada e esquecida nos vestígios dos trilhos da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM), área que já foi palco de um dos maiores eventos de arte urbana de São Paulo, na década de 90, o Arte Cidade. O local é a favela do Moinho. Duas áreas tão próximas, na mesma cidade, e com características tão díspares.

Figura2: Bairro Higienópolis na parte inferior esquerda da foto; área da favela do Moinho, canto direito superior. Fonte: Google Earth

Figura3: Área favela do Moinho. Fonte: Google Earth

Dentro da programação da Semana de Arquitetura "Viver Metrópole", realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, entre os dias 16 e 20 de outubro de 2017, realizou-se uma oficina com alunos e alunas da FAU Mackenzie, para discutir temas relacionados à relação entre a Cidade e a Primeira Infância, em áreas de vulnerabilidade social. As palestras, abertas a toda a comunidade acadêmica, e proferidas com profissionais da Arquitetura e Urbanismo que trabalham e estudam o tema, foi de grande importância para o enriquecimento do olhar sensível sobre o papel da Arquitetura e Urbanismo no desenvolvimento de propostas e pesquisas na área de Habitação de Interesse Social, Políticas Públicas em áreas de Vulnerabilidade Social, Projetos e Processos Participativos, a Primeira Infância e o espaço construído: todas elas com ações e propostas que têm a criança como parâmetro.

Além das palestras, no escopo da proposta de trabalho com os alunos foram feitas duas visitas em áreas de vulnerabilidade social na área central da cidade de São Paulo. A primeira, realizada no dia 17 de outubro, foi à Favela do Moinho e a segunda, no dia 18 de outubro, na área do Baixo Glicério. No dia seguinte às visitas, grupos de trabalho reuniram-se e analisaram as suas impressões e constatações, e discutiram propostas de possíveis intervenções para ambas as regiões.

Partiu-se do pressuposto que o Estado não intervém em territórios ocupados, em função da legislação vigente, uma vez que são consideradas áreas ilegais e irregulares. Sendo assim, a população em vulnerabilidade social permanece desamparada, principalmente as crianças, e sobrevive no dia a dia com o auxílio de ações de caráter assistencialista realizadas por organizações não governamentais, instituições religiosas e sociedade civil.

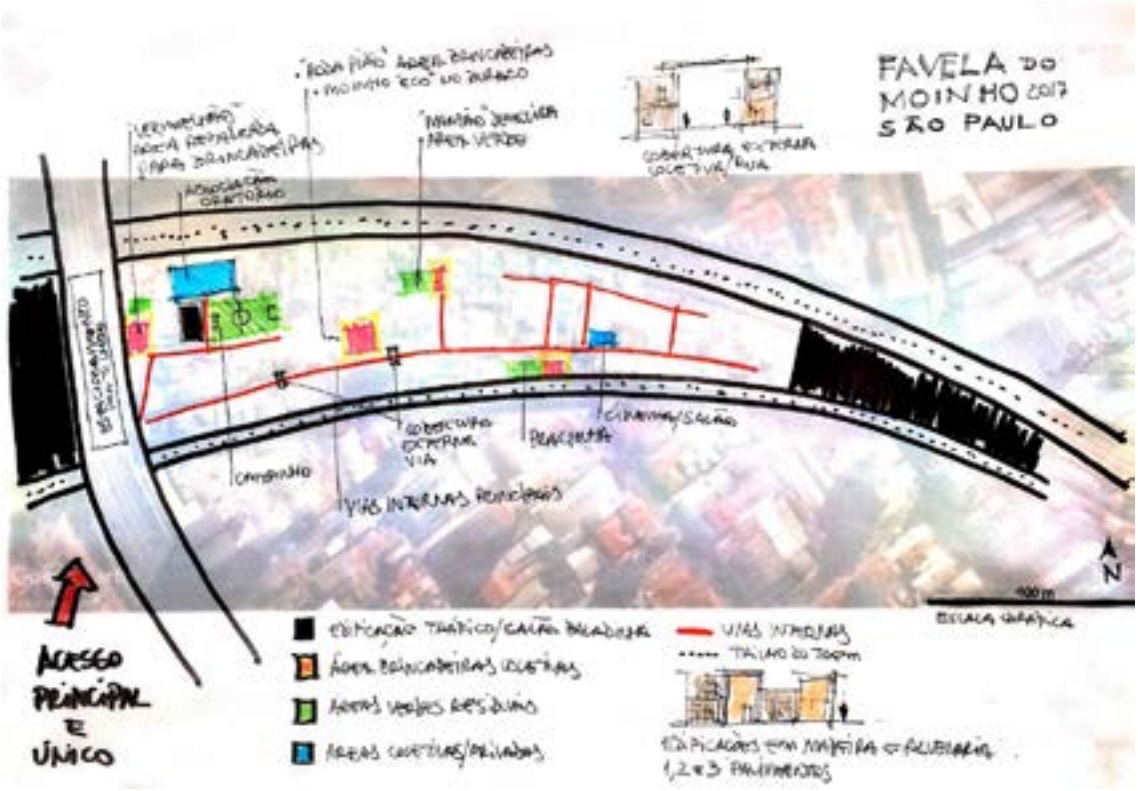


Figura 4: Leitura da área visitada. Favela do moinho.

Análise área Favela do Moinho

A Favela Moinho, no bairro Campos Elísios em São Paulo, situa-se entre as duas linhas férreas no antigo moinho Matarazzo. Uma comunidade de aproximadamente mil famílias, com cerca de 500 crianças. O único acesso se localiza debaixo do Viaduto da Avenida Rio Branco, atravessando a linha do trem, uma situação altamente perigosa para os moradores.

O único equipamento de apoio e suporte as crianças da comunidade é o espaço do Oratório Santa Luzia, entidade religiosa e assistencial local, que recebe cerca de 120 crianças nos contraturnos das escolas da região, na parte da manhã e à tarde, em turmas divididas em três faixas etárias: crianças de 4 a 7 anos, de 8 a 11 e de 12 a 15 anos de idade.

A constatação de falta de infraestrutura básica, de água e esgoto encanado, arruamento, espaços de lazer e qualidade ambiental, como coleta de lixo e áreas verdes, cria um cenário de alta vulnerabilidade social. Sem a atuação do ESTADO e na ausência de políticas públicas nessa localidade, o tráfico de drogas assume o controle da dinâmica do território, como poder paralelo ao institucional, dando as regras e controlando a área.

Reforçando a ideia de que usufruir de Arquitetura e o Urbanismo de qualidade é direito de todos os cidadãos e enfatizando que o ensino de Arquitetura e Urbanismo deve contemplar vá-

rios matizes da atuação profissional é obrigação moral de todos os profissionais da área terem percepção e clareza quanto ao seu papel e à dimensão social da profissão.

A dinâmica, desenvolvida com os estudantes de Arquitetura, foi dividida em três turmas, seguindo a faixa etária das crianças que estudam no espaço Santa Luzia. Na parte da manhã, era a vez dos alunos do contraturno matutino e, na parte da tarde, dos alunos do contraturno vespertino.

No primeiro grupo de crianças, com idades variando entre 4 e 7 anos, a proposta foi desenhar em fotos P&B, em formato A3, alguns pontos da favela de acordo com a percepção deles: o que são hoje e como poderiam ser aqueles espaços.

Figura 5: Oficina de percepção do espaço com as crianças. Foto: Marco Hovnanian

Figura 6: Oficina de percepção do espaço com as crianças. Foto: Marco Hovnanian

Figura 7: Oficina de percepção do espaço com as crianças. Foto: Marco Hovnanian

O segundo grupo reuniu crianças com idades entre 8 e 11 anos e contou com a ajuda dos alunos da FAU Mackenzie. As crianças produziram binóculos mágicos a partir de sucata – rolos de papelão e fitas coloridas – para analisar o espaço do brincar, na comunidade. Com visita guiada pelo nosso grupo de arquitetos, as crianças e os estudantes da FAU Mack partiram para a atividade de caminhar pelas vias e espaços da Favela do Moinho, descobrindo como e quais os espaços apropriados pelas brincadeiras dos petizes. De volta à instituição Santa Luzia, a partir de desenhos, as crianças falaram sobre sua percepção dos locais da favela.

Figura 8: Oficina de percepção do espaço com as crianças. Foto: Marco Hovnanian

No terceiro grupo de crianças de 12 a 15 anos de idade, a dinâmica foi de discussão sobre os espaços interessantes e com potencial na comunidade e quais os espaços que incomodam os pré-adolescentes. Eles desenvolveram desenhos e escreveram sobre a temática sugerida, a partir da percepção individual desenvolvida ao longo da vida. A partir dessas informações e com a orientação dos alunos e professores da FAU Mackenzie, os jovens escolheram uma área de intervenção e construíram uma maquete física, como proposta de intervenção.

Também fez parte da vivência de todos os grupos participar de um almoço coletivo e do lanche do final da tarde.

A orientação dos trabalhos e desenvolvimento da oficina ficou a cargo dos arquitetos e professores Rodrigo Mindlin e Daniela Getlinger. Na favela do Moinho, também esteve presente o professor de design e arquiteto Marcos Hovnanian, que documentou fotograficamente essa jornada. Como doutorando da FAU Mackenzie e participante do grupo de pesquisa Gênero, Cidade e Primeira Infância, o autor deste artigo contribuiu com as dinâmicas nos dias de visita, orientando alunos e auxiliando na discussão, análise e desenvolvimento das propostas de intervenções.

Esse projeto de pesquisa, desenvolvido em conjunto com o grupo de pesquisa da FAU Mackenzie “Cidade e primeira Infância”, tem como proposta organizar, analisar e discutir o material existente relacionado ao tema interligando criança, cidade e espaço construído. De forma prática, a pesquisa pretende criar parâmetros projetuais que norteiem políticas públicas e enriqueçam o repertório de profissionais no contexto da Arquitetura e Urbanismo, em desenvolvimento de propostas de projetos em áreas de vulnerabilidade social para futuras intervenções no território, sejam elas derivadas de ações do poder público ou da sociedade civil organizada.

A relevância social do tema é de fundamental importância para que arquitetos (as), pesquisadores(as) e professores(as) possamos formar uma massa crítica e capacitada dentro da academia que esteja apta a atuar na cidade construída, mais especificamente em áreas de vulnerabilidade social, ampliando a discussão e valorizando o papel social do profissional da arquitetura em um cenário, cada vez mais gritante, de tamanha desigualdade social.

7. CASOS ESPECÍFICOS NA AMÉRICA LATINA: COLÔMBIA E VENEZUELA

Para ampliar o universo da análise e as possibilidades de transformação sobre os territórios vulneráveis, com um aprofundamento nos conceitos e teorias levantadas ao longo dessa reflexão, é importante desenvolver um olhar mais detalhado sobre situações com maior número de semelhanças do que de diferenças. Por isso trazemos exemplos de propostas de intervenção realizadas em outros países da América Latina, deslocando a análise específica daquela do olhar europeu, uma vez que os países latino-americanos exibem realidades completamente diferentes em relação aos países desenvolvidos. Ao mesmo tempo, busca-se uma aproximação no que se refere a referências e expertise de países em desenvolvimento, para que a interpretação dos dados tenha maior compatibilidade em relação aos territórios de estudo.

7.1 O caso de Medellín, na Colômbia: intervenções urbanas em áreas carentes

O caso de Medellín, na Colômbia, é importante parâmetro para nortear as discussões sobre como uma cidade pode ser mais inclusiva para todos os cidadãos, mais especificamente em áreas de vulnerabilidade social, e consequentemente favorecendo a relação qualitativa da criança com o espaço público.

O chamado "urbanismo social" em áreas carentes, parte de uma premissa, a qualidade arquitetônica das intervenções urbanas são essenciais para que surta o efeito de transformação do espaço desejado. Nessa linha o poder público da Colômbia organizou concursos públicos de arquitetura para que a diversidade de propostas e as possibilidades de ação ampliassem o leque de opções a serem implementadas.

Outro ponto fundamental para que todo esse processo seja exitoso é trabalhar, estruturalmente a questão da mobilidade urbana, desde transportes públicos de qualidade até percursos a pé, valorizando o pedestre e as calçadas. Em toda a cidade, foram priorizadas intervenções de grande porte como parques, bibliotecas, reestruturação da mobilidade urbana, tanto macro (transportes motorizados) e micro (calçadas, escadas rolantes etc.) que delineiam o desenho urbano.

Um dos responsáveis por projetos ao conceber um plano de desenvolvimento dando prioridade às áreas mais pobres, o arquiteto Alejandro Echeverri destaca necessidade de políticas sociais e educacionais serem integradas, em um projeto mais abrangente, de acordo com cada área.

> Tem que haver uma combinação com políticas sociais e educacionais, num projeto integrado, cuja complexidade varia de acordo com as características de cada área. O sucesso depende dessa complexidade e da integração entre os projetos (Entrevista concedida no evento Arq.Futuro àFabíola Gerbase 2013, Oglobo)

O ex-prefeito de Medellín, Sergio Fajardo, dentre diversas frentes de atuação para qualificar o território como a participação da sociedade nas decisões e transparência na gestão pública, enfatiza que a questão de mobilidade urbana é essencial para todas essas conquistas.

> O sistema de transporte público pode ser considerado o motor da transformação. Resolvido de forma criativa, com o objetivo, além do específico de transportar e integrar pessoas, de estimular a cultura cidadã e a civilidade. A atual combinação entre trens elevados, ônibus em sistema BRT e metrocable (teleféricos) constitui uma solução original adaptada às circunstâncias geográficas, complementada com sistemas de micro ônibus que acessam áreas mais remotas, e um sistema de bondes em vias de implantação. O programa urbano de acessibilidade inclui, naturalmente, o cuidado com as calçadas, um sistema integrado de ciclovias e até escadas rolantes para a Comunidade San Javier.(Roberto Ghione , 2014)

Figura 9: Escadas rolantes, intervenção urbana e arte social na Comunidad 13, San Javier Foto Roberto Ghione

7.2 O Caso de Caracas, na Venezuela: o Coletivo Pico em áreas de vulnerabilidade social.

A Venezuela traz um exemplo interessante, mas em uma escala mais reduzida do que a experiência de Medellín. Em áreas periféricas de Caracas, a proposta se utiliza de pontos de aplicação de "acupuntura urbana", dentro dos quais o projeto **"Espaços de Paz"** está convertendo "áreas de perigo" em "áreas de paz". Por meio do recurso do projeto participativo em áreas violentas do país, liderado pelo escritório venezuelano PICO Estudio, há um extenso trabalho de coletivos de arquitetura que, em conjunto com a comunidade, desenvolveu em algumas semanas uma experiência de oficinas participativas, em áreas carentes da Venezuela como processo indutor de transformações na área do entorno. A lógica é de se trabalhar pontualmente e, assim, potencializando e enriquecendo a qualidade espacial desses pontos, a transformação se irradie por toda área.

> Como em qualquer projeto maduro, a participação da comunidade foi essencial para a iniciativa. Espaços como terrenos vazios e áreas de lixão não regulamentadas foram escolhidos para propostas de transformação dos espaços utilizado. Os projetos procuram criar "*dinâmicas sociais que convidassem a novas formas de convivência e relações nas comunidades, transformando as categorias fundamentais que regem a vida cotidiana: o uso do tempo e do espaço".* (Archdaly , 2014, por José Tomás Franco Traduzido por Camilla Sbeghen*)* .

Figura 10: área esportiva projeto escritorio Pico, Caracas, Venezuela.

8.CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou pontuar a discussão e as propostas relativas a intervenções urbanas que qualifiquem o espaço urbano público tendo como parâmetro a criança e a sua relação com o espaço em que vive, mais precisamente o espaço público coletivo.

Estudos desenvolvidos há mais tempo, como os da década de 1970 de Colin Ward, Roger Hart e Kevin Lynch, norteiam estudos mais recentes como os de Francesco Tonucci e Jan Ghel, corroborados por dissertações, teses, pesquisas e artigos mais contemporâneos.

Entende-se que uma cidade pensada para as crianças, levando em conta suas relações espaciais e sociais, é uma cidade pensada para toda a população, haja vista o círculo de conexões em torno das crianças.

Nos estudos comparativos, entende-se que algumas situações entre crianças de determinadas classes sociais poderiam ser enriquecidas se o espaço público fosse de qualidade em todas as regiões da cidade, permitindo uma maior troca de experiências e uma maior aceitação da diversidade urbana.

Mas é fato que em áreas com melhor infraestrutura urbana e melhores serviços, as crianças de famílias de rendas mais altas vivem em espaços privados seguros, não vivenciando o espaço público.

No caso de crianças de baixa renda, existe certa liberdade no transitar nas áreas de vizinhança de suas moradias, mas ao mesmo tempo em que são mais "livres", elas estão presas nesses espaços públicos abandonados, sem infraestrutura adequada, com calçadas e ruas, com falta de transporte público de qualidade e de serviços básicos.

Experiências exitosas estão surtindo efeitos na Europa e na América Latina. Tentou-se trazer essa reflexão para a realidade brasileira, utilizando como análise o caso e as ações de intervenção em áreas de vulnerabilidade social na Colômbia e na Venezuela, como parâmetros para reflexão sobre o tema e como se pode incorporar a questão da criança nessas ações.

BIBLIOGRAFIA

BERTUOL, C. *A criança e o Estatuto da Criança e do Adolescente: um estudo sobre a polissemia da criança nos espaços públicos*. 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

BERTUOL, C.; SPINK, M. J. P. (2008). *Crianças no espaço urbano: Um estudo sobre políticas públicas no contexto das "cidades amigas da criança*". Tese de doutoramento em Psicologia social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

CARDOSO, B. B. . Por onde andam as crianças?. 1. ed. Curitiba/PR: Editora Appris, 2015. 183p .

Concept Paper 2016 (DRAFT). *Urban 95 Latin América*. Bernard van Leer Foundation.

DEAN, A.O.; & Hursley, T. RURAL Studio Samuel Mockbee and an Architecture of Decency. New York: Princeton Architectural Press. 2002.

GEHL, J. *Cidade para Pessoas.* Trad. Anita Di Marco. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GHIONE, Roberto. Transformação social e urbanística de Medellín. Minha Cidade, São Paulo, ano 14, n. 166.07, Vitruvius, maio 2014 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.166/5177>.

HART, R. *Children cities and Psychological theories.* New York: UNICEF. 1997

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. 1ª ed. São Paulo: Moraes, 1991. (p. 96-109).

_____. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins, 2006 (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Anthropos, 2000).

LYNCH, K. *Growing Up in Cities*: Studies of the Spatial Environment of Adolescence in Cracow, Melbourne, Mexico City, Salta, Toluca and Warsaw. UNESCO: 1977.

MONTANER, Josep Maria.; MARTINEZ, Zaida Muxi. A cidade próxima:o urbanismo sem gênero. In: Arquitetura e Política: Ensaios para mundos alternativos. Barcelona: G. Gili, 2011, p.197-210.

_____. Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação. Barcelona: G. Gili, 2017.

MONTANER, José M. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação*. Barcelona: G. Gili, 2017.

MUXI, Zaida. A*teliês Participativos. Construção do conhecimento. Atividades Práticas*. Arquitetura e política com Josep Maria Montaner. Barcelona: G. Gili, 2014.

NOSEK, Helena. A CRIANÇA NO ESPAÇO PÚBLICO DA CIDADE DE SÃO PAULO .Diferenças e aproximações entre dois bairros: Jardim Lapenna e Itaim Bibi. Dissertação de mestrado. São Paulo. 2018

RURAL STUDIO at twenty. Designing and building in Hale County, Alabama. Andrew Freear, Elena Barthel, Andrea Oppenheimer Dean. 2014

SANTOS, Milton. A urbanização brasileira. São Paulo: Edusp, 2009. SANTOS, Milton. Espaço e sociedade. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, Milton. O espaço dividido. Os dois circuitos 20 da economia urbana dos países subdesenvolvidos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979 (Coleção Ciências Sociais).

SANTOS, Milton. Por uma geografia nova. São Paulo: HUCITEC, 1978

SMALL CHILDREN - Big Cities. Child-Friendly 21St -Century India. November 2014. New Delhi, India. Impact Through Design Intervention. 2014

SPINK, M. J. P. (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano:* aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999.

SPINK, M. J. P.; SPINK, P. K. (org.). *Práticas cotidianas e a naturalização da desigualdade*. Uma semana de notícias nos jornais. São Paulo: Cortez, 2006.

TONUCCI, Francesco. *La cittá dei bambini: um modo nuovo di pensare la cittá*. Milano: Zeroseiup, 2015,

WARD, C. *The Child in the City*. New York: Pantheon, 1979, p. 128.

Entrevista:

O urbanismo social do arquiteto Alejandro Echeverri na transformação de Medellín, A experiência de sucesso na cidade colombiana foi assunto do evento de arquitetura Arq.Futuro., Fabíola Gerbase 23/09/2013)

Sites:

Fundação Bernard van Leer: <https://bernardvanleer.org/pt-br/>

Fundação Alana: <http://alana.org.br/>

Red Ocara: <http://www.redocara.com/>

Vivenciando paisagens e lugares: O caminhar como a arte de habitar a cidade

Lahys Barros Alves, FACIGA/AESGA, Brasil
lahysalves@gmail.com
Luiz Monte, UniFavip | Wyden, Brasil
luiz.monte@unifavip.edu.br

PALAVRAS-CHAVE:

caminhar; habitar; experiência sensível; fenomenologia; espaço urbano.

.

RESUMO

No ato da pesquisa acadêmica contemporânea sobre urbanismo e cidades, é possível diagnosticar vários conceitos e vertentes que atrelam a subjetividade e a afetividade ao ato de caminhar como estratégia metodológica para compreensão e análise do espaço urbano. Este trabalho busca se encaixar neste contexto ao eleger a deriva e a corpografia como formas de investigar o contexto afetivo do município de Garanhuns, interior de Pernambuco. A pesquisa avança através de quarto grandes eixos de discussão, sendo o primeiro deles os debates contemporâneos de apressão alternativa da cidade. Posteriormente são abordadas a concepção da fenomenologia na cidade e seus diversos atravessamentos: imaginário, percepção, habitação, entre outros. Dessa discussão surgem os dois itens subsequentes, o terceito item procura solidificar de forma precisa o conceito de deriva, entendendo-a não como fim em si, mas como um processo, uma forma de habitar caminhando. O quarto item investiga a possibilidade de transferência e adapção da noção de corpografia como possibilidade de assentamento afetivo

das complexidades urbanas. Após avançar por esses quarto eixos de discussão teórica a pesquisa de aprofunda em sua tônica experimental, apresenta os fundamentos da errância e do local e expõe os experimentos realizados na cidade. São apresentadas experiencias narradas pela ainda estudante Lahys Barros, em diversos locais e situações de Garanhuns. A potência das narrativas por si só expõe o caráter lúdico e afetivo das experiências. Por fim, as considerações finais apontam para a multiplicidade de possibilidades de aplicação da deriva enquanto método de investigação e busca um reflexão sobre o futuro de experiencias semelhantes.

Debates urbanos na contemporaneidade – uma abordagem fenomenológica

A cidade é uma forma de linguagem em que as instâncias existenciais do indivíduo se projetam, onde os imaginários se constroem e se expressam. Afinal, "a arquitetura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de fatos novos e antigos" (ROSSI, 2001, p. 03). É composta por dois tipos de atos interdependentes, o projetar – adentrando ao universo material, e o apropriar – relativo ao universo imaterial.

Ao observar o espaço das cidades ao longo do tempo, facilmente identificamos o conceito de Rossi (2001) sobre a arquitetura como texto da cidade. Nela estão inscritas as políticas, modas, economias, histórias de um determinado momento. E mais que esta dimensão material da obra em si, conta mais ainda, a forma com a qual as pessoas se relacionam, se apropriam destas. Quando um grupo é inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, mas, ao mesmo tempo, dobra-se e adapta-se a coisas materiais que resistem a ele. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que este mantém com aquele, passa para o primeiro plano da idéia que o meio faz de si mesmo. (HALBWACHS, apud ROSSI, 2001, p. 198).

O mundo contemporâneo apresenta um campo extraordinário de contradições e possibilidades dentre as quais o espaço público é protagonista, além de objeto de diversas análises e práticas. A investigação apresentada no presente trabalho busca pensar o espaço urbano, a cidade e as relações intersubjetivas com seus habitantes e a paisagem. A pesquisa partiu do princípio que o espaço urbano está em constante construção, assim como, em desconstrução de certos ideais pressupostos ao longo da história, fundamentais ao planejamento e intervenção do espaço.

A discussão sobre espaços livres de uso coletivo das cidades está intimamente atrelada às questões de organização da coletividade dentro das cidades contemporâneas. São peças fundamentais para a constituição do pensamento urbano e essenciais em diagnósticos de crises e transformações urbanas, assim como a identificação das possibilidades para mudanças (PAULA E FERREIRA, 2014). Como tendência, se pode observar o crescente atravessamento entre diversos campos de conhecimento, mesmo distintos, que permitem uma abordagem abrangente e interdisciplinar da cidade e de seus habitantes.

Apesar disso, Serpa (2014) aponta para a incompatibilidade entre o pensamento do planejador urbano e daquele que vivencia o espaço na prática do seu cotidiano. Via de regra, o meio institucionalizado e acadêmico desconsidera os sistemas de significações daqueles que realmente habitam o espaço e que estabelecem relação única, correspondente a suas vivências e experiências. Criando uma linguagem particular que, raramente alcança os profissionais responsáveis por conceber espaços, principalmente, os de uso comunitário. A maioria dos projetistas apresentam, deste modo, resultados pouco promissores e presos a uma formalística, em contrapartida à vivência real dos habitantes da cidade.

Como forma de solucionar as raízes e os resultados dessa problemática, Serpa (2014) comenta então, a necessidade de busca de uma linguagem de conciliação entre as figuras-chave da constituição do urbano, planejador e usuário, através de uma tomada de posição menos confortável daquele que está preso às pranchetas, estatísticas e computadores. Buscando uma experiência e conhecimento real e usual dos espaços compartilhados da cidade. Lefebvre (2001, p. 42) traz como exemplo à inesgotabilidade filosófica a respeito da possibilidade de se "conceber uma descrição fenomenológica da vida urbana", enxergando assim, as possibilidades de uma subversão nos valores do status quo da confecção urbana num mundo pós-moderno, onde impera a lógica de produção capitalista.

A fenomenologia segundo Merleau-Ponty (2011, p. 01), "é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências". Tais estudos, segundo o autor, embora pertencentes ao campo filosófico, pretendem ser uma "ciência exata e relato do espaço, do tempo e do mundo vividos". Como um retorno as coisas por elas mesmas, que visa estabelecer um entendimento sobre os artefatos e o mundo em primeira instância, alcançando a dimensão pura do ser, sentir e experienciar, antes mesmo das abstrações científicas que engessam a nossa relação com o mundo. A fenomenologia permite que se enxergue mais do que está apresentado, procura ver dentro, de forma substancial a essência de cada coisa no mundo.

A abordagem fenomenológica no campo urbanístico é um vetor contemporâneo que se opõe a tradição positivista empregada pela geografia e urbanismo tradicionais. Surge como uma alternativa a partir do momento que estes métodos de análise e produção de cidades não condizem mais com as necessidades complexas da contemporaneidade. Em consequência, "as transformações dos espaços públicos implicam em buscar fenomenologicamente como a crise da vida urbana é afetada sob todas as esferas concernentes aos indivíduos, grupos sociais e lugares" (PAULA E FERREIRA, 2014, p. 02).

Dentro deste universo de possibilidades de entender a fenomenologia como instrumento de abordagem, direta ou não nas discussões dentro da arquitetura e urbanismo, sem dúvida a maior contribuição é o pensamento do arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz. Schulz realiza uma profunda pesquisa acerca dos estudos fenomenológicos do filósofo alemão Martin Heidegger aplicados à arquitetura. Seus estudos culminam na análise e na percepção do espaço a partir do conceito de genius loci, a essência do lugar, um aspecto constituído a partir de diversas variáveis formadas com base na relação do espaço e do ser. "Um fenômeno qualitativo

'total', que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades (...) sem que se perca de vista sua natureza concreta" (SCHULZ, 1976, p. 445), ou seja, um lugar, um sítio, uma situação, não podem ser reduzidos apenas ao espaço físico que os contém.

A fenomenologia está intimamente ligada ao conceito de percepção do mundo. O perceber é a primeira condição que liga o ser humano à existência e que permite a consciência a respeito do ser-no-mundo, como aponta Selvaggi (1988). O indivíduo só é o que é, a partir de sua relação com o espaço, o mundo – não podendo existir sem ele, e a partir de quando tem consciência do mesmo. Este, se apresenta, não apenas como o que contém o sujeito, mas, o que o define como tal, influenciando suas particularidades existenciais, suas relações sociais, culturais e espaciais.

Amparado nestes conceitos de percepção de vida e do genius loci, ou espírito de lugar, manifesta-se o habitar, o viver com significação, o ato de estar vinculado ao local. A relação mais íntima possível entre o indivíduo e o espaço, na medida que se tornam um só. Acontece quando o sujeito pertence ao espaço da mesma maneira que o espaço o pertence: "quando o homem é capaz de habitar, o mundo se torna um interior" (SCHULZ, 1976, p. 448).

Os locais de habitar, as casas, as construções, as ruas, estão, por sua vez, amplamente conectados à cidade como um organismo. As habitações, no sentido de locais de vínculo, são os microcosmos do universo da urbe. Em busca de uma linguagem de conciliação, o caminhar como metodologia e prática estética surge como possibilidade de conexão entre o ser humano e o espaço das cidades, servindo aos planejadores e interventores como forma de entender melhor as nuances que transpassam a escala humana-urbana.

Fenomenologia das Ruas e o imaginário da paisagem

Jane Jacobs, apresenta em Morte e Vida das Grandes Cidades (1961) uma obra de cunho fenomenológico, mesmo que não seja identificada como tal (PAULA E FERREIRA, 2014). A autora apresenta sua crítica ao extremo racionalismo no projeto urbano e pontua como a lógica moderna de planejamento acaba por "matar" as ruas norte-americanas. Há assim uma evocação de olhar fenomenológico para compreender as relações essenciais dos habitantes com sua vizinhança, dos caminhantes com os espaços públicos, das pessoas, em geral, com a cidade. A narrativa de cidade sempre esteve em paralelo à história da humanidade, afinal, é no espaço das cidades que são refletidas as políticas, vivencias e tecnologias de uma sociedade, de acordo com seu tempo. Dos espaços que definem a cidade, a Rua é o representante do espaço público mais explícito, é lugar de ninguém ao mesmo tempo que pertence a todo mundo. É, como poeticamente argumenta João do Rio (2013, p. 20) "(...) a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas". Aquela que recolhe os desamparados, é palco de ações políticas, estabelece ligações no espaço, permite encontros, desencontros e toda uma vida urbana dependente dela.

A Rua, é o elemento mais claro na identificação morfológica da cidade, assim como no ato de projetar; ela faz a ligação entre edificações, regula formas de quarteirões e disposições dos edi-

fícios. O ato de traçar o desenho urbano se confunde com o ato de projetar, planejar a cidade (LAMAS, 2004). Além de suas dimensões físicas, existem dimensões práticas e subjetivas, que se configuram como cenários. Estes, por sua vez, se tornam a alma das ruas. Conformados a partir de uma dimensão política, constituídos de idealizações, projeções e imaginários, presentes na sociedade. É reflexo da história, tanto das cidades, quanto de seus habitantes.

A Rua é um campo aberto entre as construções do urbano, é testemunha de suas ações. Onde as pessoas se cruzam indiferentemente, se apaixonam, protestam, caminham, exercem seu eu social. Tudo isso é, também, dimensão social, política e por que não artística? A Rua é característica da essência de uma cidade, possui psique própria, determinada a partir das permanências e efemeridades presentes nos seus cenários.

> Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue (RIO, 1910, p.4).

Estes cenários permitem uma licença poética para tratar sobre paisagem. Toma-se emprestado o termo para tratar o assunto além do olhar puramente geográfico, ou nas palavras de Vicente Del Rio (1995, p. 94) “A paisagem deve ser entendida como o cenário que nos rodeia, participa e conforma o nosso cotidiano”. Esta paisagem que no rodeia é parte de nós mesmos, da mesma forma que nos reflete, assim como afirma Marx (apud DEBORD, 1958): “Os homens não veem nada em torno de si que não seja o próprio rosto, tudo lhes fala deles mesmos. Até a paisagem é algo vivo”.

Ou seja, a concepção de paisagem, vai além do ver, ouvir, e até do sentir, mas é a materialização de uma complexa relação de diversas partes, com o indivíduo. No âmbito tanto sensorial, quanto de significação, de tempo, de vivência. Vivenciar uma paisagem é ser uma paisagem, ultrapassa o nível íntimo de interação entre o espaço, as pessoas e os cenários, devido a uma óbvia complexidade de interações. As paisagens têm uma força única, da mesma forma que depende do ser, o devora, o incorpora, mantendo em si todo um universo de significação.

> A paisagem, então, feita de coisas e de pessoas, não reside apenas no objeto, nem tão somente no sujeito, mas da interação complexa entre eles, em diversas escalas de tempo e de espaço implicando tanto uma instituição mental da realidade quanto a constituição materializada nas coisas (BERQUE, 1994, apud VERAS, 2014, p. 24).

A noção do habitar está presente na própria concepção de paisagem apresentada na cartilha de interpretação da Convenção Europeia de Paisagem, como sendo “o território que existe e contém significado e valor através dos olhos das pessoas que nela habitam e das pessoas que por ela passam” (DI MAIO e BERENGO, 2008, p. 05). Ou seja, acontece através do olhar daqueles que habitam a paisagem e daqueles que habitam o mundo e se permitem por um momento

habitar a paisagem durante o caminho. Em suporte a esta ideia, Besse (2014, p. 47) concebe a paisagem como "o acontecimento do encontro concreto entre o homem e o mundo que o cerca", sendo esse encontro a experiência – experiência de paisagem. E o fator primordial de experimentação é a percepção, a forma como o ser se abre e se permite ao momento, ao sensível. Dessa forma, "a paisagem é o resultado da intervenção humana e do trajeto da natureza; mas também é o produto da nossa percepção. A paisagem só existe no momento em que alguém a observa e sente" (DI MAIO e BERENGO, 2008, p. 04).

Temos acesso a certas percepções, as quais são influenciadas cognitivamente por todo um universo cultural de imaginários construídos ao longo do nosso desenvolvimento. E, caso o resultado disto for positivo, possuímos uma significação positiva do espaço, caso contrário, o resultado é sua rejeição. A partir disso é tangível refletir como este processo tem acontecido no ambiente urbano, quais as possíveis projeções no espaço público e as possibilidades de ressignificação existentes, pela forma com a qual o espaço urbano se organiza e constrói.

Analisando como a relação afetiva, no sentido daquilo que afeta, se altera a partir de cada percepção e criação de significações diferentes sobre uma mesma coisa, ou lugar, por causa de diferentes contextos. Como as estruturas sociais, econômicas e outras dimensões podem criar um todo complexo de uma paisagem, e de que maneira uma atitude corpográfica pode efetuar o registro afetivo dessa paisagem. Tudo isso é determinante na forma com a qual as pessoas se relacionam com o espaço. Uma criança ao nascer em um sítio e, por exemplo, cresce nesta ambiência de forma positiva, constrói, com o passar de seu desenvolvimento, significações próprias afetivas favoráveis ao seu convívio. Com base na mesma lógica, podemos refletir acerca da significação dos espaços públicos da urbe.

Apropriar-se das ruas num mundo em que nem mais crianças povoam as calçadas com suas brincadeiras e descobertas não é fácil, porém muito menos, impossível. Ir para a Rua, é espontâneo ao ser humano e, mesmo que haja uma tentativa de tolher este sentimento, a Rua ainda é a instância que liga pessoas, espaços, onde se projetam ideias, lugar de permissões e liberdades.

> Instintivamente, quando a criança começa a engatinhar, só tem um desejo: ir para a rua! Ainda não fala e já a assustam: se você for para a rua encontra o bicho! Se você sair apanha palmadas! Qual! Não há nada! É pilhar um portão aberto que o petiz não se lembra mais de bichos nem de pancadas! (RIO, 2013, p. 33-34).

Apesar disso, há também quem entenda e valorize o poder que as ruas possuem: artistas, políticos, ou alguns observadores, não só o identificam, como usam de sua competência para transmitir mensagens, realizar ações, reverberar ideias. As ruas "gritam". O jargão "o clamor das ruas" é repetido infinitas vezes junto a promessas em épocas eleitorais. A Rua, é a persona da população, dos que nela praticam suas vivências diárias, dos que nela habitam. É palco para manifestações, cria uma ambiência quase metafísica que comove e impulsiona fenômenos. É possível diagnosticar um ímpeto contrário a esta poderosa natureza entrópica, de sistema reificado (LUKÁCS, 1989) que visa manter qualquer impulso num âmbito estável.

O universo efervescente dos logradouros preenche o sentido fenomenológico do espaço público. São vivências que em grande parte ocorrem ao natural, embora haja uma considerável contingência de praticantes conscientes do urbano. Desde os peripatéticos gregos e suas andanças filosóficas, até as manifestações contemporâneas do land art e do happening, por exemplo. Os artistas "vêem a cidade como campo de investigações artísticas aberto a outras possibilidades sensitivas, e assim, possibilitam outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras ou experiências" (JACQUES, 2006, p. 131). O caráter experimental destas obras é o que ganha destaque neste tipo de arte. Nenhuma apreensão será igual a outra, a do outro, a de antes ou depois.

Como visto anteriormente, o interesse desta pesquisa é utilizar a técnica da caminhada, a habilidade da deambulação humana, como estratégia para ampliar a experiência de paisagem e a percepção sensível do habitar, em seu sentido pleno e fenomenológico. Pois, segundo Besse (2014, p. 48) "a caminhada poderia constituir um exemplo fundamental dessa experiência de paisagem", conformando o caminhar como a experiência plena que permite despertar todos os sentidos do ser errante para a meio, é percorrer o tempo, vivenciar o espaço.

O habitar caminhando: do flaneur a arte contemporânea

O habitar, fundamentado no conceito fenomenológico é viver o lugar com significação e vínculo, consiste na relação mais íntima possível entre o indivíduo e o espaço. Assim, caminhar tem sido a primeira forma do ser humano de habitar no mundo (CARERI, 2013). Na pós-modernidade, onde inclusive o tempo é medido a partir da lógica da produção do capital – tempo é dinheiro. Ir devagar, andar, deambular, torna-se um meio de subversão, um ato de rebeldia, uma atitude política no ir e vir da cidade. O caminhar desprovido de intenção funcional, apenas como vivência, como prática estética, é revolucionário.

Caminhar representa uma relação originariamente fenomenológica, um vínculo com o espaço que o sujeito percebe, define e significa. Tão primária e importante ao desenvolvimento humano, a experiência de caminhar decorre da necessidade naturalmente e primária de buscar alimento, informações e formas de sobrevivência. É instintiva, ligada à evolução da espécie humana, uma forma de subsistir no mundo e que se transforma por si só, como fruto desta respectiva evolução, em um ato simbólico relacionado ao habitar o mundo (CARERI, 2013).

À primeira vista a afirmação pode parecer contraditória. Caminhar parece se relacionar mais a ideia de nomadismo do que ao ato de habitar, se fixar, viver em determinado espaço. Entretanto, é preciso ir além do senso comum sobre habitar, para entender que a dimensão que o abrange, pertence, sobretudo, às afetividades. Por exemplo, pode-se morar em uma casa ou um bairro e não os habitar, não estabelecer relações e vínculos afetuosos com aquele espaço.

Para experienciar as possibilidades narrativas do corpo no urbano e a partir de uma espécie de romantismo boêmio, artistas invocam a imagem do flâneur, "aquele personagem

efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade" (CARERI, 2013, p. 74). Figura derivada do conto O Homem das Multidões, de Edgar Allan Poe (1840), arquétipo do homem que vaga pelas ruas a observar seus passantes e vivências efêmeras do dia a dia urbano moderno (MONTE, 2015).

> Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flanar (RIO, 1910, p. 02).

Para além do flâneur, o caminhar como um método de apreensão estética foi aplicado de diversas formas ao longo do tempo, com os mais diversos objetivos, e passou por diversas fases e nomes. A errância primitiva e as práticas artísticas, como o ready-made urbano dos dadaístas e as deambulações surrealistas desembocaram na intitulada deriva situacionista. Cada uma, a partir de suas ideologias constituíram métodos, em grande parte não institucionalizados, para adequar esta prática aos seus ideais.

Este trabalho procura se amparar no procedimento situacionista da deriva como base à construção de uma metodologia própria de ensaio. Sobre tal método Debord (1958, IS nº 2) apresenta a deriva como:

> uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio.

Dentro do escopo de toda a teoria situacionista, o conceito de psicogeografia pode ser considerado uma ideia que "fornecia aos situacionistas uma visão fenomenológica das cidades" (MONTE, 2015, p. 53). A aproximação entre a psicogeografia e a fenomenologia é perceptível, tendo em vista que ambas visam o retorno a essência das coisas e uma investigação científica de cunho afetivo, se contrapondo ao positivismo.

A Internacional Situacionista foi movimento considerado como "a última vanguarda", ligado a um ideal neomarxista, os situacionistas tinham por base o sentido de arte aplicado à vida cotidiana. O grupo pretendia a superação da arte ao torná-la produto comum a todos, não institucionalizada. Alcançada através das relações sociais e por situações criadas e vividas no espaço público, na vivência de cidade. Instituída como forma de exercitar a psicogeografia através do caminhar, a deriva situacionista seria "um instrumento de levantamento de dados, além de força motriz do levantamento de hipóteses psicogeográficas" (MONTE, 2015, p. 53), representando um meio de realizar uma ciência poética. A corrente situacionista enxergava no caminhar uma prática de vivenciar a cidade anticapitalista e contra a alienação coletiva.

> A intenção é percorrer a cidade com a finalidade de fazer emergir dela elementos relativos ao acaso do passeio, como a organicidade de paisagem urbana, as espontâneas situações cotidianas e a efervescência própria do trânsito dos indivíduos, ou seja, a vida citadina em sua forma legítima (MONTE, 2015, p. 51).

Tal exercício serviria como recurso a atingir a meta da superação artística através do urbano, sendo um método subversivo da constituição de uma nova forma de apreender a cidade além do espectro turístico, pois este seria considerado como meio de promoção do espetáculo. Derivar é vivenciar o espaço a partir da realidade local, compreender e absorver, em sentido perceptivo, as possibilidades sensoriais do cotidiano. Embora o manifesto antes não tenha conseguido alcançar a notoriedade merecida – talvez pelo fato de serem ideias avançadas de mais até às vanguardas da época há, recentemente, um resgate destas ideias e diversas produções acadêmicas e artísticas se voltam à ideia da deriva. Embora algumas não se relacionem diretamente à teoria da IS, existem equivalências perceptíveis sugerindo que a prática seria inata ao nosso ser.

Uma vez que é a lenvantada a possibilidade de investigar a cidade de uma maneira corpografica para novos planejamentos, surge a dúvida de como essa experiencia pode afetar a prática de arquitetos e urbanistas. Percebe-se, então que a lógica de utilização da deriva ou outros meios de caminhada como praxis arquitetonica está desalinhada com a estratégia atual de produção do espaço capitalista. Por conseguinte, caso haja interesse de arquitetos e urbanistas pela deriva ou por uma produção e alteração de espaços urbanos sob uma nova ótica, há de haver também uma inversão de abordagem e de compreensão do atual urbanismo neoliberal.

Diante dessas complexidades Rossi (2001, p. 193) atenta que a cidade é o “texto da história humana”, ofertado através de “fatos urbanos determinantes”. E Serpa (2014) aponta para a discrepância entre o pensamento e linguagem do planejador urbano em comparação com a de quem realmente vivencia o cotidiano urbano. Observa-se, assim, o resultado da formalística a qual o projetista em geral está preso, diferentemente da vivência dos habitantes da cidade, com projetos surgidos a partir de uma interpretação pessoal e técnica do habitar.

Uma possível solução para preencher essa lacuna entre os planejadores e habitantes locais é, portanto, este ato de partir a campo, o qual se conforma com um dos objetivos deste trabalho, o ato de caminhar como prática estética. Considerando o espaço público como local “de ação política, mercadoria e intersubjetividade” (SERPA, 2014, p. 1). E, através desse contato corporal com o espaço e seus cenários, alcançando percepções à nível dos habitantes, que a perspectiva do planejamento espacial pode se adequar aqueles que o vivenciam.

Cartografias de uma experiência sensível na cidade

A geografia positivista – do método cartográfico cartesiano, instituiu um olhar controverso ao espaço, pensando inclusive a cidade de forma abstrata, como quem a vê do alto, numa leitura à distância dos traçados e texturas, uma cidade-panorama, obscura, sem sentido, pertencente aos planejadores, distante da realidade (CERTEAU, 1998). Contraposta a ela, onde a visibilidade se dissipa estão os viventes reais, "caminhantes, pedestres, Wandersmänner, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo" (CERTEAU, 1998, p. 171), são estes seres que constituem e vivem realmente o espaço, a paisagem.

Embora o mundo moderno tenha se apegado às metodologias de cunho cientificista cartesiano e a cartografia seja vista como um produto puramente de representação de fatos georeferenciados, há um levante contra-cartográfico na própria produção científica. É a busca por um fazer poético que possa abranger também as subjetividades humanas e reconhece-las como parte importante no processo tanto de construção da ciência em si, quanto das metodologias sensíveis.

A própria concepção de método está ligada a ideia percorrer caminhos (do grego meta, atrás e hodos, caminho), logo, nada mais apropriado que a metodologia a ser empregada como base deste projeto de pesquisa derive do seu próprio devir, constituindo um método qualitativo experimental do espaço. Dessa forma, o caminho – o método – é tão significativo quanto o que se pretende analisar. Como forma de aprofundamento de um possível método poético, a escolha para construir a concepção de que a própria paisagem pode ser um tipo de cartografia do espaço, advém do método da cartografia de Deleuze e Guattari. O método, com certa ironia inclusive, constitui uma oposição ao método cartesiano de mesmo nome, ao realizar o mapeamento de afetos – aquilo que afeta. O desafio desse método é "exercitar a sustentação da abertura de pensamento para receber, sem preconceitos, tudo o que for se apresentando no processo de pesquisar como condição de possibilidade para se produzir conhecimento pertinente e consistente" (FRANCISCO e SOUZA, 2017, p. 125).

Neste caso, duas ideias estão fortemente presentes, a primeira é a de acompanhar processos, a base do método da cartografia, fazendo do pesquisador um agente ativo da própria experimentação. Com metas e objetivos flexíveis dependente dos próprios caminhos a serem explorados no processo, em que a própria pesquisa se apresenta como intervenção, não somente representação. Assim, todos os envolvidos, tanto o pesquisador, quanto os objetos e os meios, são transpostos pelos efeitos da experiência (FRANCISCO e SOUZA, 2017).

A segunda ideia é da intuição, que para Maffesoli (1998, p. 139) "está, de maneira mais ou menos evidente, na própria base do ato de conhecimento", ou seja, o sensível, a lógica erótica está presente no fazer científico, mesmo que este por tanto tempo o tenha negado. Além disso observa que "sua importância cresce quando a sensibilidade estética ou, ainda, a pressão das imagens torna a ocupar o primeiro plano da cena social". Logo, como o foco do projeto está diretamente relacionado com uma sensibilidade estética de perceber e vi-

venciar as imagens afetivas do espaço, através da paisagem, a intuição também se apresenta como fator importante na construção do caminho – método.

É latente perceber as possibilidades oriundas do caminhar como método estético e ação política de transformação social. Aliando à criatividade, há um universo a ser explorado utilizando tal ato. A criação de uma ambiência lúcida acerca da cidade, permite que os processos de apropriação do espaço sejam mais valorizados e difundidos dentro da sociedade. Transportando consciência urbana aos mais diversos atores sociais, desde as crianças aos mais idosos, desde o civil comum até os meios mais cientificamente acadêmicos. Inclusive, é a grande possibilidade de aproximar estes meios técnicos científicos a realidade que rodeia a cidade que tende a evitar equívocos apáticos na construção do meio urbano.

A cidade “onde o Nordeste garoa”

Para experimentar e entender as possibilidades que se apresentam nestes estudos sobre o caminhar como uma possível arte de se habitar a cidade e como este tipo de prática pode se relacionar com o imaginário dos que vivenciam a cidade, foram realizadas na cidade de Garanhuns, interior pernambucano, algumas caminhadas sensíveis, de cunho experimental. Com o intuito de apreender as percepções significativas preexistentes em relação a alguns espaços na cidade, relacionando os imaginários pessoais tanto daquele que pesquisa, quanto aquele que se apresenta como voluntário e colaborador, assim como, permitindo uma possível ressignificação destes espaços.

A cidade de Garanhuns está situada no Planalto da Borborema, à 842 metros acima do nível do mar – em seu ponto mais alto – alto do Magano, a elevação chega a 1030 metros de altitude, é cercada por sete “colinas” – Monte Sinai, Triunfo, Columinho, Ipyranga, Antas, Magano e Quilombo. É um município de médio porte, conta com uma área da unidade territorial de 458,552 km² e população estimada em 138.642 pessoas segundo dados do IBGE 2016/2017. Sua área urbana possui cerca de 7,11 km², a qual abriga 88% da população. A cidade possui uma inclinação econômica e cultural voltada ao turismo, principalmente na realização de eventos tendo dois como principais motes turísticos, o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG) – considerado um dos maiores festivais multiculturais do Brasil, e o Magia do Natal.

Possui um clima ameno em comparação às outras cidades nordestinas e uma paisagem de Agreste, que combina a transição entre a Zona da Mata e o Sertão. Estas duas condições – clima e paisagem, são o principal encanto da cidade. Uma paisagem tão alegórica no imaginário das pessoas locais que inclusive já foi cantada por Luiz Gonzaga como a “cidade onde o Nordeste garoa”. Garanhuns guarda o imaginário popular de ser a “cidade das flores de amores sem fim”, conhecida inclusive como Suíça pernambucana. E embora atualmente a cidade tenha outros processos de transformações urbanas e não apresente tantas características “brejeiras” como antes, estas imagens ainda são muito presentes no afeto popular. Se apresentando assim, como fonte interessante de estudos que abordem questões acerca da significação das paisagens e dos seus espaços públicos.

Figura 1: Mapa do Estado de Pernambuco, fonte SESC PE. Disponível em: <https://goo.gl/CM39ZF>. E fotos de Garanhuns realizadas pela pesquisadora.

Errâncias

Com o auxílio de voluntários, ao total foram 7 caminhadas experimentais práticas, que geraram 21 experiências pessoais, além do processo experiencial cartográfico da própria pesquisadora, Lahys Barros, a quem por fim, coube criar mapas síntese destes momentos, além de conduzir e ser conduzida pelos imaginários de cada encontro – com o outro e com o espaço.

O primeiro momento do encontro se dava com uma breve explicação sobre o que se tratava a proposta e de que modo aquilo poderia ser interessante tanto para a pesquisa, quanto para quem estivesse participando. Em grande parte, os planejamentos dos rumos eram feitos na hora "você que escolhe por onde quer andar, pode ser um lugar que tem algum significado para você, que você goste, ou não, até um lugar que, quem sabe, você nunca foi". Além dos temas, ou possíveis rumos a serem tomados, também ficaria a critério dos participantes a forma de registro, com um pedido para que fosse construído um mapa mental do trajeto e da experiência.

Com a base na ideia principal de experimentar a partir do caminhar como prática estética, partia-se para a Rua, seguia-se o caminho, tal qual uma experiência de deambulação. A conversa era inevitável, com reflexões sobre os mais diversos assuntos. Foram momentos de troca de conhecimentos, histórias e filosofias, aprendendo com o compartilhar o espaço, do tempo e dos imaginários e, por consequência, corpografando o urbano.

A primeira experimentação foi realizada com Samuel Barros, 23 anos, estudante de licenciatura em história na UPE/Garanhuns. O ponto de encontro, escolhido pelo participante foi a Praça da Bíblia – talvez um prenúncio do que estava por vim, ou, quem sabe, foi um fator que influenciou a escolha dos próximos rumos. A temática foi de sua escolha "Garanhuns tem muita coisa religiosa, a gente podia andar olhando para esses lugares". Este foi o primeiro guia. Seguimos procurando locais de fé na cidade, facilmente encontrando igrejas católicas, evangélicas e algumas congregações espíritas. "Será que a gente consegue encontrar algum lugar de religião

de matriz africana? ” Esta foi, então, nossa busca.

Percorremos diversos lugares, falamos com diferentes pessoas, encontramos panfletos com números, mas nenhum endereço. Chegamos a ir em uma loja de artigos espirituais, onde fomos aconselhados a observar as casas da mesma rua, algumas delas teriam locais de oferenda, que podíamos observar e encontrar o que procurávamos. Não tivemos muito sucesso. Talvez nosso olhar não estivesse treinado para observar esses detalhes. Entretanto, foi fácil identificar cruzes e imagens de Jesus nos terraços alheios.

O acaso acabou por nos levar à algumas pessoas que direcionaram nosso olhar, e nos guiaram ao nosso destino conclusivo. Localizado no Bairro do Magano, periférico, o mesmo bairro que carrega em si o nome do primeiro quilombo das terras garanhuenses. O terreiro de Mãe nené foi onde finalmente encerramos a experiência e nossa busca por diversidade religiosa. Já era noite quando encontramos o local, o conhecemos e conversamos com as pessoas que ali estavam.

Foi uma busca longa e cansativa, precisamos inclusive nos deslocar de ônibus em uma parte do caminho, mas, por fim nos fez repensar como a hierarquia do poder religioso e preconceitos podem ser espacializados e como naturalizamos esses processos. Igrejas e congregações quase em a cada esquina, no centro dos espaços urbanos, e terreiros escondidos nas periferias, resistindo.

Figura 2: Cartografia síntese, mapa e fotos realizados pelo voluntário, colagem realizada pela pesquisadora

Alguns dias depois voltei ao mesmo bairro, porém a partir de uma experiência completamente diferente. Experienciar através do olhar de um habitante do lugar. Quebrando estigmas do imaginário popular da cidade que guarda um medo exacerbado de que o bairro é excepcionalmente perigoso. Convidei Ivson Leon, 24 anos, biólogo, para uma caminhada pelo Magano e ele acabou me conduzindo pelas memórias especializadas da sua infância.

Nos encontramos em frente à igreja Santa Terezinha – tinha passado e parado ali também com Samuel, na primeira experimentação. Mas, se antes nosso olhar se voltou à igreja, agora, estávamos sentados de costas para ela, olhando o Bairro, seu significado neste momento era apenas de demarcação, ponto inicial. O primeiro lugar que passamos foi a quadra de um colégio que Ivson jogava bola. Durante todo o caminho ouvi histórias da vida dele, de sua família e amigos, por aquelas ruas.

Passamos por ruas que há algum tempo ele não passava. Pela casa da avó dele. Casa de vó sempre é ponto marcante. Em outras ruas ele relembrou de situações tipo a experiência de – segundo ele, "quase morte" com uma pipa sem cerol, ou quando levou uma carreira de um cachorro. Lembrou de uns amigos, um cyber e uma dívida "A gente foi deixando fiado e chegou um momento que não ia conseguir pagar, ai a mulher do cyber foi falar com nossos pais. Fiquei de castigo um tempão". Relembrou também a primeira namoradinha.

Mais que conhecer o Bairro, tive a oportunidade de o conhecer melhor. Lembrei da citação de Bacherlad no livro de Sarlo (2014, pg. 142) "No início de Poética do espaço, Bacherlad diz que não lembramos o tempo, mas o espaço. O que imaginamos do tempo transcorrido é espacializado". A memória é espaço acima de tudo. O tempo se registra, se entranha no espaço. Saber como o espaço se apresenta ao outro, é também uma forma de lhe conhecer.

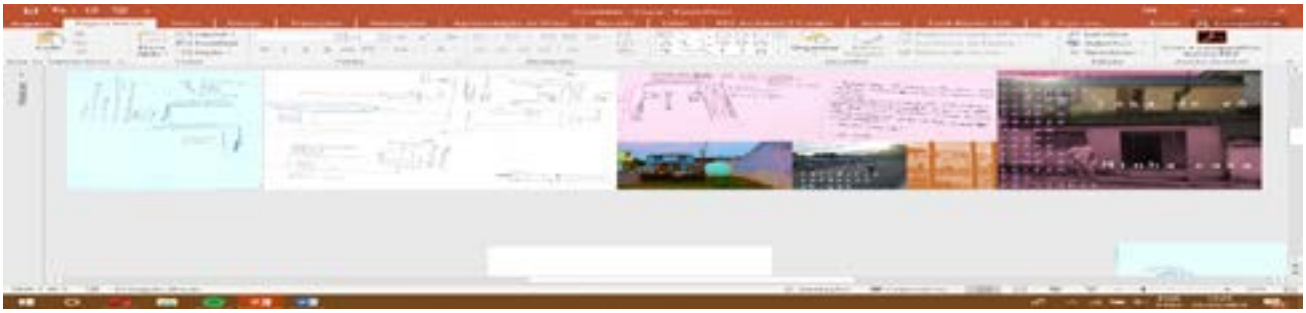


Figure 3: Cartografia síntese, mapa realizado pelo voluntário, fotos e colagem realizada pela pesquisadora

Outra experiência que me fez imergir nas memórias e imaginários do outro, foi caminhar com seu Nestor, 79 anos, um apaixonado por Garanhuns. Sem dúvida, foi uma das mais interessantes e um desafio particular. Ele é contador aposentado, ex-militar, e deixou sua família em Maceió/AL para viver em um hotel na cidade há cerca de 1 ano. Filho do distrito de São Pedro, guarda a cidade de Garanhuns nas memórias de sua infância e juventude.

Começamos caminhando dentro do parque Euclides Dourado, onde todos os dias ele marca presença na pista de cooper. Caminhar, para ele, é dar voltas ali – mais ou menos 15 todos os dias. Quanto a rua, ele prefere percorrer de ônibus. Mesmo assim, após uma volta lá dentro, ele resolveu "ir à cidade" comigo. Perguntou se eu já tinha ido no Batalhão da Polícia Militar e decidiu que deveria ir lá me mostrar.

No caminho, aprendi que o cavalheiro anda entre a dama e a rua, segundo a etiqueta. Ouvi as histórias dele, as histórias da cidade, fui a turista e ele o guia. No Batalhão tiramos foto na estátua do Capitão Cobrinha, um herói da cidade, ele me contou. O lugar fica na colina Monte Sinai e eu nunca havia estado lá. É um dos pontos mirantes mais bonitos da cidade, dali avistamos outra colina, a Columinho. Ele contou que aquela edificação antes era um hotel e, quando mais jovem, assistia jogos na televisão do local, já que era raro ter televisão em casa. Sport e Santa Cruz, foi o primeiro jogo que assistiu. "Quem ganhou?" "Ai eu não lembro mais".

O próximo destino também foi sugestão dele: o Batalhão do Exército, que fica na entrada da cidade. Fizemos um tour pelo exército, com direito a uma visita guiada por um tenente contando a história do lugar. Ao final, voltando, ainda passamos ainda pela casa de Show Maria Rita, uma espécie de chácara na cidade, onde ele comemorou seu último aniversário. Retornamos ao hotel pela Avenida Júlio Brasileiro, ele me chamou atenção para a calçada, uma escada atrapalhando o passeio público. Ri comigo mesma, lembrei do que De Certeau (1998, p. 171) fala sobre o "Wandersmänner, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo".

Figura 4: Cartografia síntese, mapa realizado pelo voluntário, fotos e colagem realizadas pela pesquisadora

Ainda em se tratando de memórias, realizei uma experiência na qual a imersão foi, no momento, em minhas próprias memórias. No imaginário compartilhado com duas amigas de adolescência. Um reencontro com amigas da época do ensino fundamental e médio. E assim, acabamos por compartilhar as percepções e significações dos espaços como "um". O caminhar nos levou ao principal ponto em comum de nós mesmas. O Colégio XV. O nosso colégio. Nosso espaço durante anos.

Em frente a ele encontra-se uma das praças mais turísticas da cidade, a "fonte luminosa". Paramos ali, recordamos, conversamos sobre como habitávamos aquele lugar antes, como nos relacionávamos com ele agora, as sensações e significações que mudaram depois de quase 10 anos. Tudo que aquele espaço representava para nós como estudantes, significados provavelmente compartilhados com tantos outros estudantes. Tudo que aquele espaço representava para nós como amigas, como nós. Cada particularidade presente nos diversos níveis e possibilidades de vivência.

Uma pausa preenchida de significados. Mas, seguimos a proposta de caminhar, adentramos o bairro – Heliópolis, em sua parte mais "nobre", muitas casas bonitas, realmente, muitas árvores, calçadas e ruas largas, porém, pouca gente na rua. Quase nenhuma na verdade, "parecia que estávamos em uma aventura", o espaço não se tornou inóspito pois estávamos juntas. Seria uma sensação completamente diferente se estivéssemos sozinhas. Como mulheres, compartilhar os espaços nos fazem sentir mais seguras.

Contrastando com esse momento, finalizamos a caminhada em outro bairro, ou talvez fosse ainda o mesmo – muitas vezes algumas ruas não parecem pertencer ao bairro determinado geograficamente. É o que a psicogeografia comenta sobre ambiências, em como os espaços na cidade se relacionam de formas diferentes, possuindo fronteiras geográficas que não corre-

spondem à realidade perceptiva. Os cenários agora eram completamente diferentes, no lugar das casas grandes e muradas, estavam casas e comércios amontoados, conseguintes, sem afastamentos laterais. Calçadas estreitas, rua de paralelepípedo e muita gente na rua. Não estávamos mais em uma aventura, mas estávamos mais confortáveis.

Figura 5: Cartografia síntese, mapas realizados em conjunto, fotos e colagem realizadas pela pesquisadora

Duas caminhadas independentes, curiosamente acabaram por se conformar em uma experiência. Feitas em dias diferentes, com pessoas diferentes e por caminhos opostos dentro da cidade, acabaram por resultar em uma experiência única, na qual um dia parece ter complementado o outro. A primeira foi realizada com a estudante de design Juliana Barros, natural de Garanhuns, mas que no momento estuda e mora em Caruaru. Já, os voluntários do segundo dia foram os estudantes de arquitetura Artur Paes e Lucas Queiroz, também naturais da cidade, que residem e estudam em Caruaru. Talvez o fato de ambos serem estudantes da mesma faixa etária, de cursos ligados à arte e sensibilidade, naturais da cidade, porém não residirem mais nela, possa significar algo quanto ao encaminhamento do resultado.

Ambas foram caminhadas despretensiosas pelas ruas, com certas características de passeio, observar a cidade, suas as edificações e cores. Observamos azulejos e gradeados, a partir de um olhar voltado para o design que se faz presente nos muros e fachadas “É tudo tão cheio de detalhes, parece que foi feito com mais carinho do que as casas que são feitas hoje”. Enquanto, a partir do olhar arquiteto urbanista, percorremos uma rota central de pontos turísticos da cidade, mas também olhando para minúcias, para as margens arquitetônicas desses espaços espetaculares da cidade. Novamente houve a experiência perceptiva não correspondente as divisões entre bairros, transitamos por algumas fronteiras geográficas sem nem perceber, se estávamos em um bairro mas achávamos que era outro. Durante as conversas estava claro como o olhar de estudantes definia nossas percepções.

Falei a Juliana um pouco sobre como muros altos e baixos influenciam na sensação que temos ao caminhar na rua, ao mesmo tempo que experimentamos estas diferenças espacialmente. Ela me contou sobre seu estudo sobre azulejos e ladrilhos, formas, cores e padrões, presenças gráficas na cidade. Já o olhar arquitetônico elevou questionamentos como, por que determinados locais se tonam turísticos? É possível ser turista na própria cidade? Como a cidade se relaciona com seu patrimônio histórico e por que ele parece não ser tão valorizado quanto devia?

Observamos detalhes arquitetônicos, formas, shapes. Percebemos também a diferença entre muros e não muros. Descobrimos até um Jacaré na fachada de um edifício eclético.

Por fim, nas duas caminhadas, fechamos o ciclo de apreensões daquele momento ao retornar ao ponto de partida. Corpografamos um desenho que se iniciou e terminou no mesmo lugar, espacialmente. Substancialmente, subjetivamente, o lugar era diferente, carregava agora em si a bagagem da vivência daquela tarde, do despertar de memórias, reflexões e afetividades. Foi interessante, embora não surpreendente, a forma com a qual a memória acabou sendo a principal guia das experiências. Seja de modo direto, em busca realmente de encontrar esses tempos especializados, as subjetividades pessoais, ou mesmo indireto, indo ao encontro do imaginário coletivo, afinal, a memória é a primeira cartografia do espaço.

Figure 6: Cartografia síntese, mapas realizados pelos voluntários, fotos e colagem realizadas pela pesquisadora

Durante a caminhada com os estudantes de arquitetura, paramos para um encontro inesperado. Alisson, 11 anos, pedinte, brevemente marcou o momento. Conversamos um pouco, perguntei o que ele achava bonito ali na rua, ele disse que era a igreja, grande e bonita, tiramos uma foto sua com ela de fundo. Nos despedimos naquele momento e nos encontramos novamente mais tarde. Ele já estava voltando para casa, feliz ia de ônibus, conseguiu dinheiro suficiente.

Esperando o transporte conversamos mais, ele falou sobre sua família, contou onde morava e estudava – o bairro mais longe da cidade. Falou que muitas vezes tinha que ir a pé quando não conseguia dinheiro suficiente. Curioso sobre o que estávamos fazendo, ele nos perguntou algumas coisas também. Por fim, resolvi fazer um pedido, "Tu podia desenhar aqui como faz pra chegar na tua casa? Qual o caminho que tu anda. Assim, foi desenhando e me explicando as direções. Desenhou também como faz para chegar no colégio que ele estuda e joga bola. Desenhou sua casa mãe e irmãos, além do ônibus que ia pegar naquele dia e a igreja que ele achava bonita.

Desse encontro novos afetos se formaram, inclusive a própria pesquisa foi sensivelmente repensada, afinal, caminhar só é ato político quando se tem uma escolha. E a prática estética? Para uma criança com a incerteza se voltará caminhando ou de ônibus não parece ser algo relevante. Ou talvez até seja, como forma de amenizar o longo percurso cansativo. Não sei se de alguma forma ele aprecia os caminhos que percorre. Talvez sim, ele é uma criança. Talvez não, ele também é uma criança que tem seus encantamentos roubados.

Figure 7: Cartografia síntese, mapa realizado pelo voluntário, fotos e colagem realizadas pela pesquisadora

Finalizando o ciclo de experimentações, foi realizada uma oficina com alunos do cursinho pré-vestibular Desdobra. Devido ao curto tempo disponível e a quantidade de pessoas a realizarem a experimentação, houve a necessidade algum tipo de planejamento prévio. Decidi colocar o situacionismo para jogo! A proposta era criar um mapa a partir de direções aleatórias, montado em conjunto na sala de aula e tentar segui-lo no espaço da cidade, observando e mapeando por onde passaríamos.

Participaram um total de 12 alunos. Iniciamos o caminho a partir da sede do cursinho. "Atenção à escala do mapa", foi minha primeira recomendação. Uma escala estabelecida corpograficamente, que nos levou a percorrer o espaço do comércio da cidade, bairro São José, centro do início do processo de urbanização de Garanhuns, que guarda grande parte de seu patrimônio cultural material. Aproveitei o momento para chamar a atenção deles à cidade antiga que estava escondida ali, as edificações ecléticas e o art déco por trás dos letreiros comerciais e resistentes em edificações abandonadas.

Em dado momento, fizemos nosso primeiro desvio da rota do mapa, "vocês já entraram naquela rua?", a resposta foi unânime "Não!" – Na verdade nem eu havia passado por ali, entramos no beco. Descobertas, novas ambiências, novos cenários. O desvio foi acrescentado no mapeamento e seguimos o caminho. É interessante que por mais que conheçamos uma cidade, vivemos nela, mas sempre haverá novos lugares a se descobrir, novas ambiências a se experimentar.

Mais à frente entramos no edifício do Instituto Histórico e Geográfico de Garanhuns. Conhecemos mais da história da cidade e da antiga edificação eclética. Depois entramos no Centro Cultural, antiga Estação Ferroviária, aproveitei para fazer realizar um pouco de pedagogia sobre o patrimônio histórico. Eles também se divertiram tirando fotos e dançando no palco do teatro, conversamos, eles me contaram coisas que eu não sabia também. Por fim, ao retornar a sede do cursinho perguntei se tinha sido difícil seguir o mapa, já que inicialmente eles estavam com receio de como esse processo seria, "até que não, foi bem divertido" eles concordaram.

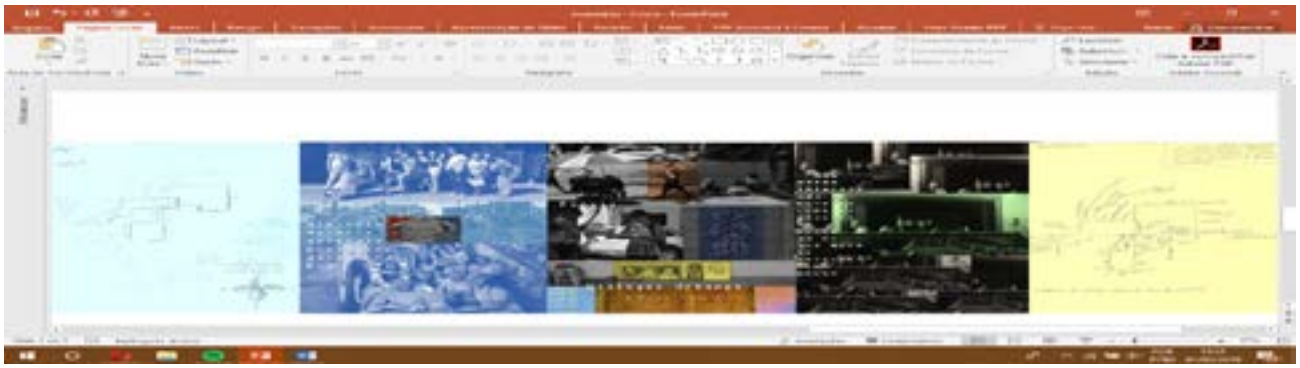


Figure 8: Cartografia síntese, mapas realizados pelos voluntários, fotos e colagem realizadas pela pesquisadora

Fim da caminhada? resultados de uma deambulação contemporânea

O caminhar como um método de apreensão estética pode ser aplicado, conforme visto, de diversas formas, com os mais diversos objetivos. Tudo depende da criatividade e do que se pretende com a ação. Conformando o principal objetivo deste trabalho de estudo acerca da vivência na cidade em relação a questões de significação, procurando experimentar e perceber a forma como as pessoas habitam o espaço livre público.

As formas de apreender o espaço no percurso são infinitas e, geralmente, obras do acaso. “O acaso ainda tem importante papel na deriva” (DEBORD, 1958). O acaso levou o projeto piloto ao encontro de cantadores de toadas, uma das suas experiências mais marcantes. A permissão do acaso traz a possibilidade de expressivas percepções e dos mais inusitados encontros, que são parte importante desse tipo de experimento. “A arte de ir ao encontro de alguém produz conhecimento recíproco entre as pessoas que se movem em nosso novo mundo e nos ajuda a imaginar, com elas, uma outra maneira de habitá-lo” (CARERI, 2017, p. 34)

Para além do acaso e das espontaneidades as derivas e errâncias carregam consigo uma intensa tarefa política, a de contrapor-se a corrente massificatória, esterilizadora e alientante presente no fazer urbano contemporâneo. Propoe-se aqui, deste modo, novos deveres aos arquitetos e urbanistas que possuam afinidade com a caminhada afetiva: compor conjuntamente uma postura de resistência contra a hegemonia do urbanismo neoliberal e produzir conteúdo subjetivo com o objetivo de realizar um planejamento urbano e edilício onde haja respeito aos aspectos afetivos e ao usuário comum.

É necessário que a pujança relativa à arte e aos artistas contemporâneos seja compreendida também pelo agentes dos processos de gestão, planejamento e desenho das cidades. A reflexão sobre o bem comum e posiscionamento cívico perpassam questões relativas à estética e a disruptura do processo de reificação no qual se encontram a arquitetura e o urbanismo

atualmente. Uma têndencia conveniente de contraposição ao contexto de capitalização do espaço urbano contemporâneo consiste na capacidade das caminhadas de criação de um tempo particular, contraprodutivo e contestador das incessantes e rápidas dinamicas atuais.

Assim, é preciso olhar para o espaço através de todas as janelas disponíveis, do corpo e do ser. Entender por que nos relacionamos com o espaço, como essa relação nos afeta e afeta o mundo a nossa volta. Errei, mas do “verbo” ser errante. Nas caminhadas fica claro o quanto os cenários se delineavam a partir daqueles com quem Lahys estava acompanhada. No final das contas, os cenários observados representavam mais as pessoas do que o puro ambiente. E isso que é o espaço, não é? Isso que é o lugar!

O caráter psicogeográfico de deriva através da aleatoriedade e surpresa dos caminhos, além do caráter contestador e instigante de uma pesquisa contra-hegemônica, tranformou-se numa experiência encantadora. Solidificou de maneira impar todos os momentos vividos e pessoas tocadas durante este processo em que foram ressignificados locais onde. Redescobriu-se uma nova cidade antiga. Foi permitido perceber, reencantar e apreender a poesia do meio urbano. Encerramos enfim, com a promessa de novas apropriações e com a reflexão: por que sempre fazer o mesmo caminho?

Referências

ALVES, Lahys. Cenários percebidos: experimentando a significação em espaços públicos de Garanhuns. Caruaru: UNIFAVIP | Wyden, 2018.

BESSE, Jean-Marc. O gosto do mundo: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.

CARERI, Francesco. Caminhar e parar. São Paulo: G. Gili, 2017.

DEBOARD. Guy-Ernest. IS nº 2, dezembro de 1958 [1956]. In: JACQUES, Paola B. Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. 1º: Artes do fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

DICA NORDESTE. Cinco motivos para visitar Garanhuns (PE). Matéria de blog. Disponível em <https://goo.gl/b4XLqX>

DI MAIO, Sara; BERENGO, Cecília. Nós somos a paisagem: como interpretar a Convenção Europeia da Paisagem. Florença, 2008. Versão portuguesa.

JACOBS, Jane. Morte e vida das grandes cidades. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 3ª edição, 2011.

JACQUES, Paola B. Elogio aos errantes. Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

LAMAS, José M. R. G. Morfologia urbana e desenho da cidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEFEBVRE, Henri. O direito a cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

LUKÁCS, G. História e consciência de classe: estudos de dialética marxista. Trad. Telma Costa; Revisão Manuel A. Resende e Carlos Cruz – 2º Edição, Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal, Publicações Escorpião, 1989.

MAFFESOLI, Michel. Elogio da razão sensível. Petrópolis: Vozes, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 4ª edição, 2011.

MONTE, Luiz. Deriva e psicogeografia na cidade contemporânea: experimento situacionista no centro do Recife. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2015. Dissertação de mestrado em design.

NORBERG-SCHULZ, Christian. “The phenomenon of place”, 1976. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995. Cosacnaify.

PAULA e FERREIRA, Luiz Tiago de, e, Rafael Bastos. Fenomenologia política dos espaços públicos: Arendt, Habermas e Jacobs. São Paulo: XII Seminário de pós-graduação em geografia. 2014.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Martin Claret, 2ª edição, 2013.

RIO, Vicente del. Paisagens, realidades e imaginário: a percepção do cotidiano. São Paulo: Paisagem Ambiente Ensaios, 1995.

ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 2001.

SARLO, Beatriz. A cidade vista: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SELVAGGI, Filippo. Filosofia do mundo: cosmologia filosófica. São Paulo: Loyola, 1988.

SERPA, Angelo. O espaço público na cidade contemporânea. São Paulo: Contexto, 2014.

TEIXEIRA, Manoel Neto. Garanhuns: álbum do novo milênio: (1811 – 2016): história, poderes, urbanismo, instruições, cultura. Recife: 2016.

VERAS, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti. Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano. Recife: O Autor, 2014.

Diagrama ator-rede
A representação de autoconstrução em ocupações informais em palafitas

Luana Rocha de Souza, UFMG, Brasil
luanarochaap@gmail.com

Palavras-chave :

Cartografia de controvérsias; diagrama ator-rede; palafita; autoconstrução; Macapá.

RESUMO

Na cidade de Macapá, capital do Estado do Amapá, parte da população habita sobre as águas. São ocupações informais localizadas em áreas úmidas, localmente denominadas de ressacas. Suas construções caracterizam-se por serem de palafitas com acessos efetuados por passarelas. Evitando compreensões deterministas e finalísticas, as quais só entendem essas ocupações entre os extremos da desolação da precariedade e desigualdade ou como causa cultural, o objetivo desta pesquisa consiste em oferecer visibilidade às práticas e relações dos moradores quanto a autoconstrução da ocupação informal na ressaca do Beirol, tendo como recorte a rede de água. Para tanto, baseamo-nos na Teoria Ator-Rede e na potência do uso do Diagrama Ator-Rede para representar associações, atores e conflitos durante uma prática. Conclui-se que, ao autoconstruir, os moradores exercem ações para melhorar a rede de água e, assim, suas condições de habitar. Além disso, o método mostra-se potente para fornecer visibilidade a atores comumente excluídos das narrativas, bem como agregar os não-humanos como atores completos, o que traz uma nova perspectiva à pesquisa.

Introdução

A cidade de Macapá, capital do estado do Amapá, está localizada às margens do Rio Amazonas. Seu perímetro urbano está permeado por áreas úmidas, localmente denominadas de ressacas, as quais sofrem pressão de ocupação informal por parte da população. Suas ocupações caracterizam-se por construções de palafitas (materializadas acima do nível da água) e passarelas - predominantemente de madeira, também conhecidas como pontes – que funcionam como vias de acesso.

Figura 1 – Localização da cidade de Macapá e suas ressacas

Nas ressacas, as pessoas autoconstroem suas habitações, passarelas a infraestrutura necessária. Sendo que autoconstrução corresponde ao processo em que os usuários administram os recursos necessários e tomam as decisões sobre a construção ou reforma sem agentes externos (LOPES, 2015). De outra forma, as ressacas são áreas de proteção ambiental (Lei Estadual n. 0455/99). Porém, as ocupações informais consolidadas – onde não é mais passível de recuperar ambientalmente – são passíveis de ordenamento urbano e dotação de infraestrutura, de acordo com o plano diretor, zoneamento e legislação (MACAPÁ, 2004; LEI ESTADUAL N° 0835/2004; TAKYAMA et al., 2012). Por sua vez, o assunto é controverso. O poder público pode se omitir, reassentar os moradores, fiscalizar para impedir crescimento da ocupação, bem como urbanizar parcialmente (SOUZA, 2019).

Figura 2 – Habitações em área de ressaca

Grande parte das pesquisas sobre ocupações informais em Macapá afirmam que a causa de ocupar informalmente é pela necessidade, devido à falta de acesso ao mercado formal de terras (AGUIAR e SILVA, 2003; PORTILHO, 2006; GIRELLI, 2009; CARVALHO, 2015). Está relacionada às dinâmicas de grandes empresas e de atuações estatais. A partir de 1950 houve instalação de empresas para extração de minérios no interior do estado. Em 1988, o Território do Amapá foi transformado em Estado. Já em 1991, foi implantada a Área de Livre Comércio de Macapá e Santana. Tais fatores colaboraram para o aumento da imigração na capital e consequente crescimento populacional. Os imigrantes foram atraídos pela expectativa de emprego, porém, sem recursos para adquirir um lote no mercado formal de terras, acabaram ocupando informalmente as áreas úmidas, com maior intensidade a partir da década de 1980 (PORTILHO, 2006). Soma-se a essa problemática a ineficiência na aplicação de políticas públicas e planejamento habitacional. Por estar atrelada ao setor mais pobre da população, está comumente associada à precariedade e carência, como pouca estrutura física das casas e falta de infraestrutura. Além do mais, estigmas permeiam na vida dos moradores, termos como “baixada” e “área de ponte” exercem estigmas análogos ao “favelado” em outras regiões do Brasil (SCHEIBE, 2018).

Outra linha de pesquisa enfatiza o aspecto cultural, ao associarem às moradias em palafitas rurais e seus imigrantes ribeirinhos[1] (CARVALHO, 2017; CAPORRINO, 2016; ROBACHER, 2013). De acordo com o antropólogo Caporrino (2016), os ribeirinhos e caboclos migraram para Macapá a partir da década de 1950 e tiveram que adaptar seu modo de vida tradicional à cidade.

Por sua vez, no Brasil, o tema sobre ocupações informais e autoconstrução, aponta para uma crítica pelo enfoque da acumulação capitalista e outra, mais entusiasta, quanto aos seus potenciais (SÁ, 2009).

1 Os ribeirinhos vivem “[...] em agrupamentos comunitários com várias famílias, localizados, como o próprio termo sugere, ao longo dos rios e seus tributários” (CHAVES, 2001, p. 78).

Inserida no primeiro caso, a autoconstrução de moradia e bens coletivos é intrínseca à produção do espaço. O espaço ocorre de ações de atores sociais que o conformam de acordo com seus interesses. Esse processo torna a cidade dinâmica e desigual. Devido a isso, nem todos possuem acesso à habitação, serviços, infraestruturas e consumo (VILLAÇA, 2003), estão excluídos. Dessa forma, a pobreza é fundamental à manutenção do baixo custo de reprodução da força de trabalho (MARICATO, 1996), essencial para manutenção do capitalismo contemporâneo.

Em uma crítica pelo enfoque do trabalho na acumulação capitalista, para o sociólogo Oliveira (2006), a autoconstrução caracteriza-se pelo sobretrabalho (trabalho adicional e gratuito) e deve ser desencorajada, pois possui o efeito de rebaixar o salário do trabalhador. A força de trabalho é determinada pela somatória do que é indispensável para se viver e, por causa da autoconstrução, o custo da habitação é desconsiderado, o que acarreta na diminuição do valor da força de trabalho.

Em discordância com a afirmação de Oliveira, Ferro (2006) contra-argumenta que a autoconstrução não é a causa, mas sim o efeito do rebaixamento do salário: o exército reserva de força de trabalho diminui substancialmente o salário, o que acarreta na diminuição ainda maior do que sobra para habitação. Em convergência com a análise do autor supracitado, Maricato (2007, p.61) afirma que "[...] o custo de moradia nunca fez parte do custo de reprodução da força de trabalho", isto é, o salário do trabalhador nunca foi calculado para considerar o acesso ou aquisição da moradia de maneira formal. Dessa forma, as raízes da autoconstrução jazem nos baixos salários.

Soma-se a isso a falta de políticas sociais para proporcionar moradia, o que obriga os cidadãos a valer-se da informalidade. Dessa forma, a ocupação informal é resultado da falta de opções de diversos indivíduos. O que faz parte do cenário das cidades brasileiras, uma vez que "é uma regra, e não uma exceção" (Maricato, 2003, p.2). Nesse pano de fundo, a Amazônia, que detém uma das maiores taxas de crescimento urbano do mundo, concentra 80% de seu crescimento em ocupações informais (DAVIS, 2006).

Ocupar informalmente pode ser considerada como uma prática de resistência necessária para sobreviver na cidade, baseada na lógica da sobrevivência, por ser a única possibilidade para habitar a cidade. São nesses espaços que grupos sociais excluídos se convertem concretamente em atores modeladores do espaço. Como aponta Côrrea:

> É na produção de favelas, em terrenos públicos ou privados invadidos, que os grupos sociais excluídos tornam-se efetivamente agentes modeladores, produzindo seu próprio espaço na maioria dos casos independentemente e a despeito dos outros agentes. A produção deste espaço é, antes de mais nada, uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, uma estratégia de sobrevivência. Resistência e sobrevivência às adversidades impostas aos grupos sociais (...). (CORRÊA, 1999, p.30).

Ainda no enfoque da acumulação capitalista, a autoconstrução pode ser compreendida a partir de suas contradições. Sendo assim, sofre críticas ao ser vista apenas como precariedade em que vive a população (SÁ, 2009) e como inequação, "são habitações precárias, é a 'viração'

como norma" (OLIVEIRA, 2006, p. 70). No entanto, como nos lembra Sá (2009, p. 30), "a precariedade destes assentamentos autoconstruídos não resulta tanto da ação da população, mas principalmente da deficiência de ação estatal, especialmente quanto à infraestrutura e ordenamento do espaço público".

Já na outra linha de pesquisa, pesquisadores enfatizam o potencial da autoconstrução, a partir da manifestação da autonomia dos moradores. O que consiste na "tomada de decisões sobre a construção de sua própria moradia" (LOPES, 2015, p. 77). Como vantagens, o autoconstrutor não se aliena do produto de seu trabalho e possui autonomia para exercer a obra nos âmbitos físico, gestão, compra do material, possível contratação de mão de obra e flexibilidade no tempo para concretização da obra (BONDUKI, 1992). As pesquisas enfatizam seu processo organizativo.

Em nossa pesquisa, evitamos compreensões deterministas e finalísticas, as quais só entendem as ocupações informais entre os extremos da desolação da precariedade e desigualdade ou como causa cultural. Diferente de tais imaginários sobre a ressaca, esta investigação aponta para outro caminho, no qual as práticas dos atores são evidenciadas. Há um deslocamento do olhar. O intuito dessa pesquisa, então, consiste em oferecer visibilidade às práticas e relações dos moradores quanto a autoconstrução de uma ocupação informal em palafita, tendo como recorte a rede de água.

Para tanto, baseamo-nos na Teoria Ator-Rede (TAR) e na potência do uso do Diagrama Ator-Rede para representar associações, atores e conflitos durante uma prática. Espera-se, com isso, repensar a ocupação de ocupações informais, visibilizar atores comumente esquecidos em grandes narrativas e englobar elementos não-humanos.

Também vale salientar que este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla de mestrado, intitulada "cartografia das controvérsias: entre ação direta e luta institucional na produção de uma ocupação informal em palafitas na cidade de Macapá (AP)", defendida no Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da UFMG.

O artigo organiza-se em duas partes. Na primeira, compreendemos o aporte teórico-metodológico da TAR, sua utilização em estudos urbanos, com ênfase no diagrama Ator-Rede para explanar as diversas associações entre os atores. Em seguida, abordaremos à ocupação informal estudada, com dados gerais sobre a mesma, para, posteriormente, submergirmos no recorte das ações de autoconstrução em torno da rede de água.

Teoria Ator-Rede

A Teoria Ator-Rede (TAR) foi desenvolvida por Bruno Latour, John Law e Michel Callon, nela, os objetos são tratados de um modo inovador e distinto, rompendo com a divisão moderna entre cultura e natureza, sujeito e objeto ou indivíduo e sociedade. Para o filósofo Bruno Latour (2012), em seu livro "Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede", grande parte dos cientistas sociais compreendem o social como um conjunto homogêneo ou com um

objeto particular. Em contraponto a esse prisma, o autor propõe a sociologia das associações e a designa como "um movimento peculiar de reassociação e reagregação" (ibid, p. 25). A sociologia é redefinida de uma "ciência do social" para um traçado de conexão entre elementos heterogêneos. Nossa tendência consiste em reduzir o social só aos humanos, esquecendo que sua esfera é mais ampla. Porém, as pessoas não são independentes da natureza e vice-versa, portanto, é impossível separar o mundo dos homens do mundo das coisas em si. Diante disso, a TAR não se limita a estudar a agência de humanos. Com a TAR, os não-humanos também são considerados atores completos, pois ator consiste em "qualquer coisa que modifique uma situação fazendo a diferença" (idem, p.108). A própria nomenclatura de "ator" ou "actant" traduz o caráter híbrido da TAR, já que a distinção entre sujeitos e objetos se perde.

Para rastrear as associações em torno da autoconstrução de rede de água, utilizou-se o método cartografia das controvérsias a partir de Bruno Latour, somado às dicas de Thomaso Venturini. A cartografia de controvérsias foi criada por Latour no final da década de 1990, com o intuito de facilitar a utilização da TAR e, assim, torná-la mais inteligível aos estudantes (VENTURINI, 2010). Para Venturini, sociólogo e colaborador de Latour, as controvérsias "*are situations where actors disagree* (or better, agree on their disagreement)" (ibid, p. 261). Começam quando os atores notam que não podem se evitar mutuamente e finalizam quando os atores conseguem definir um compromisso concreto de conviverem juntos. A cartografia, por sua vez, corresponde a técnicas para se mapear e rastrear as controvérsias do social. Tal método consiste na melhor maneira de observar a fabricação do mundo, visto que a partir de controvérsias a vida coletiva é feita e desfeita.

É importante esclarecer que esse método de pesquisa não omite as diferenças de classes ou a relações de poder. Não obstante, consente que tais desacordos e relações se revelem no desenrolar das controvérsias, a partir da ação dos atores, não da concepção de que tudo está dado a *priori.* Isto é, não interessa saber como os atores se encaixam no sistema, mas atentar ao movimento, em como as estruturas são engendradas por atores.

Cartografar controvérsias é "aprender a alimentar-se de incertezas, em vez de decidir de antemão como deve ser a aparência do conjunto de equipamentos do mundo" (ibid, p. 169). Isto é, deve-se desdobrar a realidade, mantendo incertezas, para não reagregá-las prematuramente.

Na cartografia das controvérsias não há grupos, somente formação de grupos. O que implica na unidade de análise não ser o indivíduo ou a sociedade, mas as associações realizadas entre os atores. Também implica em entender as associações como frágeis, em transformação, pois as entidades precisam ser reagregadas a cada nova circunstância (LATOUR, 2012). Portanto, é preciso manter incerteza quanto à formação de grupos.

O termo ator-rede procura ressaltar que a ação sempre é partilhada, isto é, os atores inter-agem, moldam e são moldados por relações. Os atores, na rede, não agem segundo uma força social que os predeterminam, "as causas não pressupõem os efeitos porque propiciam apenas ocasiões, circunstâncias e precedentes" (ibid, p. 92). Contra a noção de causalidade às ações, o autor utiliza a noção de subdeterminação da ação. Há "subdertememinação da ação, das incer-

tezas e controvérsias em torno de quem e o que está agindo quando 'nós' entramos em ação" (LATOUR, 2012, p.74). A causa das ações, então, é trocada por uma série de atores, que sempre são combinados por componentes em rede, o que representa uma perspectiva relacional do que seja o ator. Os atores inter-agem, moldam e são moldados por relações, "ao falarmos de ator, deveremos sempre acrescentar a vasta rede de vínculos que o levam a atuar" (ibid, p.313). Em decorrência, o ator nunca está sozinho ao atuar.

Deve-se manter incertezas quanto à origem da ação, tendo em vista que suas múltiplas conexões lhe dão existência. A ação deve ser definida como um nó, como um conjunto de agências. O interesse da teoria são mediadores que possuem agência, isto é, que *induzam* outros a agir. Vale salientar que induzir não equivale a *causar* ou *fazer*. Para os mediadores o que entra nunca é o que sai, sua especificidade sempre precisa ser levada em consideração, tendo em vista que "os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam" (LATOUR, 2012, p.65). O que difere dos intermediários, pois estes transportam elementos (significado, força, dados etc.), entretanto não os transformam (ibid). Ninguém nasce actant, pois ser actant é circunstancial. Dessa forma, os moradores da ressaca, compreendidos como intermediários, seriam apenas um meio para forças ocultas atuarem. Entretanto, ao agirem e modificarem uma trama de ação, são considerados como mediadores. Como auxílio, para saber se um element é mediador ou intermediário, Venturini (2010, p. 266) sugere um teste prático: "whenever you wonder if something is acting in a controversy, just ask yourself if its presence or absence does make a difference. If it does and if this difference is perceived by other actors, then it is an actor".

Perguntamo-nos, optar pelo cano na instalação de rede de água mudou o curso da ação de outro agente? Caso o faça, há evidencias nas quais possamos detectar essa modificação? Como dito anteriormente, objetos não são passivos ou só projeções simbólicas, nem simplesmente satisfazem as ordens humanas, eles possuem agência. Tal afirmação não denota que eles façam coisas no lugar dos humanos, mas apenas significa explorar plenamente o que e quem participa da ação. Outro ponto importante a ser assinalado: agenciar não é sinônimo de determinar a ação. Não que um martelo imponha a utilização de pregos. Entre ser apenas passivo e determinar a ação humana existem diversas possibilidades, como: autorizar, estimular, sugerir, influenciar, desviar, proibir etc. Os objetos, diferentemente dos humanos, auxiliam a rastrear conexões sociais de forma intermitente e facilmente deixam de ser mediadores para se tornarem intermediários: "uma vez construído, o muro de tijolos não pronuncia uma palavra" (LATOUR, 2012, p.118).

A autoconstrução da rede de água **não é apenas um trabalho** de humanos, nem tampouco apenas técnico, mas caracterizam-se por complexas relações sociotécnicas. Os não-humanos também são reconhecidos como atores na produção da rede de água. Eles também são híbridos, pois, só são dotados de valores a partir das ações (LATOUR, 2012; SANTOS, 2006). O geógrafo Milton Santos (2006) compreende a técnica como a socialização dos não-humanos, o que nos auxilia na compreensão do papel dos não-humanos. Para o autor, o **técnico e o social só podem ser explicados de forma conjunta. Só podemos apreender as ações de**

determinados atores (técnicos da prefeitura, moradores, comerciantes) ao associa-los à elementos não-humanos (projeto, legislação, caixa de água).

Para complementar o referencial, trago algumas reflexões do geógrafo francês Michel Lussault para meu objeto de pesquisa, o qual utiliza alguns preceitos teóricos da TAR, em sua teoria do espaço pela perspectiva hiper-relacional e situacional. Sua perspectiva vai de encontro com teorias deterministas, onde concebem o espaço como um simples reflexo da sociedade ou como um simples receptáculo funcional. O autor defende que o "l'espace est (en) action(s)", isto é, está em movimento e, além de ser uma construção social, também é um recurso social híbrido (material e ideacional) e um agenciamento de realidades sociais pelos atores em situação de ação.

Para Lussault, o espaço não é compreendido apenas como uma estrutura absoluta ou relativa, porém como elemento situacional, efêmero, co-constru**ído** pela prática (LUSSAULT, 2007). O conceito de situação corresponde à convergência circunstancial de entidades heterogêneas, cujas ações são mobilizadas; isto é, praticar em determinada situação denota envolver-se com essas entidades convergentes. Para essa abordagem sobre o espaço, o autor adota a concepção de associações de Latour (2012) - são vínculos frágeis, controvertidos, incertos, continuamente em movimento e estabelecendo conexões. Com isso, o sistema é aberto, onde nada é pré-determinado e fixo. Para Lussault (2010), essa perspectiva possibilita uma investigação em que as associações são descontínuas, onde as dimensões do espaço estão continuamente mudando. Seu estado é transitório. Dessa forma, a ocupação na ressaca é analisada como um espaço descontínuo, onde distintos atores se associam, a transformam e são transformados continuamente.

Relatos e o Diagrama Ator-Rede

Latour estipula seguir quatro fatores, ao considerar as palavras enunciadas pelos atores, para escrever os relatos de ação. Primeiro, para haver ação é necessário haver provas, relatos ou informação, pois uma ação invisível, que não suscita mudanças, não esteja em meio a um relato, não pode ser considerada uma ação (LATOUR, 2012). Segundo, há uma diferença entre a ação e sua figuração. O termo figuração significa uma imagem, uma roupagem, uma forma à ação. Há distintas figurações para a mesma ação. Deve-se registrá-las, mas não as filtrar. Terceiro, os atores criticam outras ações recriminando-as como absurdas, falsas, erradas: "relatos de ação acrescentam constantemente novas entidades e *eliminam* outras como ilegítimas" (ibid, p.89, grifo do autor). Por último, os atores não são simples informantes de tipos de caso populares. É necessário permitir-lhes a habilidade de conceber suas devidas teorias, "não devemos presumir que os atores possuam uma linguagem enquanto os analistas dispõem de uma metalinguagem na qual a primeira está "inserida" (LATOUR, 2012, p.79).

Atentos a isso, um grande auxílio para explorar as controvérsias foi a partir de Venturini (2010), em seu artigo "Diving on magna". O autor estipula cinco níveis para se rastrear o social:

1. leitura da literatura sobre o tema estudado;
2. seguir os actantes;
3. seguir as redes tecidas pelos atores a partir de suas ações e do incessante trabalho de vincular e desvincular conexões;
4. os significados e pontos de vista que os diversos atores atribuem às controvérsias;
5. refletir sobre nosso mundo comum.

Antes de tudo, consideramos que uma ação (de humano ou não-humano) na/para/com a ressaca precisa aparecer no relato. No primeiro nível da leitura da literatura, lemos sobre o tema das ocupações nas ressacas. Na segunda etapa, procuramos identificar os não-humanos naturais (água, solo, ar), econômicos (como uma rifa comunitária) e os objetos técnicos responsáveis pela materialidade das construções (materiais e tecnologias), meios de divulgação e os valores atribuídos. Para tanto, seguimos os atores a partir da observação participante e fizemos 16 entrevistas[2] semiestruturadas de cunho qualitativo; além disso, utilizamos instrumentos de apoio às informações coletadas, com diário de campo, fotografias e mapas. E, ao seguir os atores, atentamo-nos às redes e grupos formados. Consideramos, inicialmente, os grupos dos moradores e do poder público, mas partindo do pressuposto de que não são grupos homogêneos e que estão em transformação. Além do mais, atentamo-nos aos pontos de vista dos atores às ações e deixamos as explicações de como e por que aos próprios atores envolvidos na ação. Já na análise dos dados, escrevemos relatos e produzimos diagramas.

A partir dessa proposição teórico-metodológica, optou-se por utilizar diagramas ator-rede para auxiliar na compreensão do fenômeno estudado. Com esse tipo de diagrama, mostra-se as associações entre atores em suas práticas, as relações entre si e conflitos. Onde os nós representam os actantes e os vértices, os vínculos. Inspiram-se: na dissertação de Santos (2015), sobre autoconstrução de infraestrutura utilizando a TAR; no artigo de Venturini (2012), sobre representações de controvérsias; e no artigo de Yaneva e Heaphy (2012) sobre cartografar o social em torno da construção do estádio olímpico em Londres.

Os diagramas foram produzidos no software Ghepi (versão 0.9.2). Ainda que seja usado para extensas redes, ajuda-nos a compreender as redes formadas em torno de uma situação. Para inserir dados nesse programa, primeiramente, listei as principais situações na produção da ressaca e as ações exercidas. Para cada ação, criei uma tabela no Excel com duas colunas contendo os actantes que se relacionam (source e target). Em seguida, os dados foram exportados para o Gephi. No software, os nós foram distribuídos pelo algoritmo “Yifan Hu proporcional”, pois “esse tipo de distribuição arruma os nós, de modo homogêneo, a partir do tamanho das arestas ou proximidade de relações criando uma centralidade de conexões” (CECCO, BERNARDI, 2015, p .8).

2 As entrevistas foram feitas entre os meses de janeiro e fevereiro de 2018 na décima passarela. Os nomes dos entrevistados foram mudados. As perguntas tiveram os seguintes delineamentos: dados gerais, transformações ocorridas, mudanças na habitação e lote, produção de infraestrutura e saneamento, relações com a prefeitura, percepção, cotidiano e usos no bairro. As entrevistas em profundidade efetuadas demonstram um relato das ações desses moradores e suas dificuldades enfrentadas.

Latour (2012) afirma que os diagramas contêm as desvantagens de não capturarem movimentos e de serem visualmente frágeis. Por outro lado, também há vantagens, pois demonstram uma fiel imagem das associações e pela debilidade da representação gráfica deixar claro que "o mapa não é o território". (LATOUR, 2012, p.194). Isto é, o diagrama deve ser menos confuso e complicado que as disputas coletivas, tendo em vista que sua função não é ser um espelho da complexidade das controvérsias, mas tornar tal complexidade legível (VENTURINI, 2012).

Ocupação informal na ressaca do Beirol

A ressaca do Beirol, também conhecida como ressaca do Congós, situa-se a sudoeste da capital e está incorporada à Bacia do Igarapé da Fortaleza. Sua área abrange 1.854.750m², onde, ao menos, 23% sofre processo de antropização (SANTOS FILHO, 2011). A ressaca se estende em cinco bairros, a saber, Congós, Muca, Universidade, Jardim Marco Zero e Buritizal. Por sua elevada extensão, focaremos no bairro do Congós, pois este possui distintos estágios de antropização.

Figura 3 – Localização da ressaca do Beirol

A ocupação na ressaca do Beirol se iniciou na década de 1980. A ocupação começou a partir das bordas das ressacas, na qual moradores delimitavam terrenos e autoconstruíam habitações e passarelas. Especificamente, a Décima Passarela começou a ser ocupada a partir início da década de 1990.

No início, as casas eram pequenas e espaçadas uma das outras e a passarela, estreita. Dos entrevistados que vivem desde o início da ocupação, Joaquim contou-me que no início "tudo era lago". Maria mudou-se em 1996 para a Décima Passarela, descreveu que, antigamente, o lugar era só "serradal" e "mato verde". Ela lembra que os primeiros moradores foram tocando fogo, abrindo espaço e invadindo.

Rede de água na ocupação informal com a ressaca

Inicialmente o Poder Público tolerava essa ocupação informal, pois não reassentaram os moradores, nem houve a tentativa de fazê-lo. Todavia, não executavam nenhum tipo de infraestrutura e, até ser autoconstruída, os recentes habitantes tiveram que viver com a inexistência. É importante salientar que ainda hoje há passarelas com deficiência em algum tipo de infraestrutura ou saneamento, o que ocorre independentemente de estar ora mais, ora menos antropizada.

No que tange especificamente o abastecimento de água, os moradores sobreviviam a partir de doações dos vizinhos e de poço (figura 4). Há mais de 10 anos atrás havia um poço amazonas na rua, onde os moradores adquiriam água livremente, sem custo. Joaquim conta que no final da tarde eles se reuniam na rua de terra firme e se organizavam em fila indiana para encher seus baldes com água. Nesse mesmo período, havia um antigo vizinho de Marcos que cedia água para três a quatro famílias, cada um ajudava somente a pagar o custo de energia que a bomba gastava.

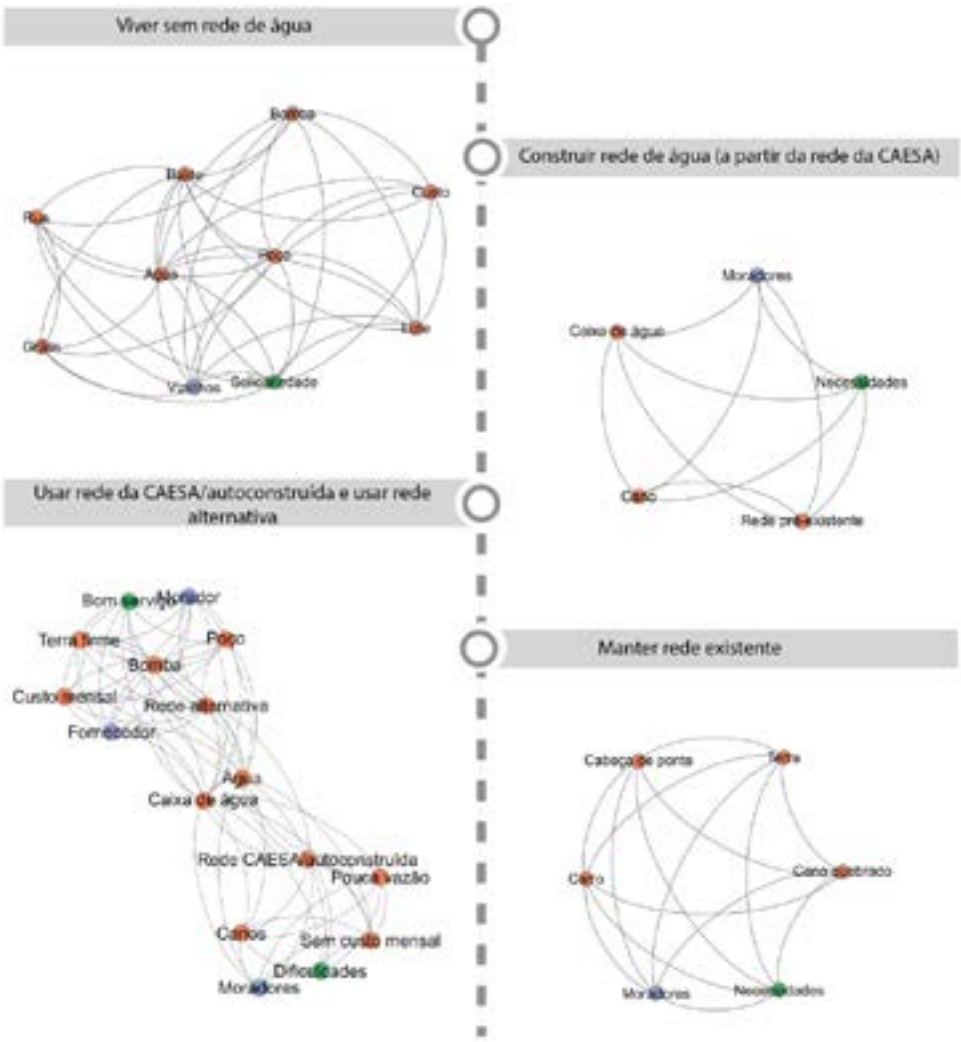


Figura 4 – Práticas dos moradores. Em azul: humanos e instituições. Em laranja: não-humanos. Em verde: valores, ideias e conceitos

Essa falta de rede de água como sistema sociotécnico configura-se como “agência das ausências” (AMIM, 2014). Isto é, mesmo com sua inexistência, influencia os actantes. Além do mais, sua ausência gera outras presenças, perceptível pela maneira dos moradores resolverem a situação.

No decorrer do tempo, foram muitas transformações na ocupação. Em 15 anos, o quantitativo de habitações aumentou em 31,55%, adensando a área. A ressaca continuou a ser ocupada e, atualmente, enquadra-se em distintas etapas de consolidação. No transcorrer do tempo, os habitantes começam a autoconstruir as redes de abastecimento de água e, posteriormente, o Poder Público também o fez, ainda que parcialmente. Segundo relatos de moradores, a Companhia de Água (CAESA) fez parte da rede de água cerca de 12 anos atrás, a outra parte foi autoconstruída, porém não há como saber quais habitações são legalizadas e quais não o são. Nesse contexto, atualmente, os moradores deparam-se com duas possibilidades: podem dar continuidade à rede existente da CAESA ou criar redes alternativas.

No primeiro caso, em ações individuais, os moradores ampliam e ramificam o encanamento. Mesmo individualmente, sua ação se articula com outros atores, pois um ator nunca está só ao agir, são canos, terra, água e rede pré-existente que se vinculam.

Ao utilizar essa rede, os moradores enfrentam alguns problemas, como a possibilidade de contaminação e de ter pouca vazão. Como na fotografia abaixo, os canos estão localizados embaixo das passarelas, muitas vezes dentro da água. O encanamento entra em contato com a água da ressaca, às vezes há furos e as águas se misturam. Para Mariana, quem tem condição financeira compra água mineral. A maioria de seus vizinhos o fazem. Para a pesquisadora Neri (2004), há condições favoráveis de transmissão de doenças infecciosas, principalmente propagadas pela água, como a Hepatite A, devido às condições desfavoráveis de saneamento.

Figura 5 – Encanamentos e caixa d’água localizados na fachada posterior de uma habitação

Em relação a vazão da água, aqueles que possuem bomba conseguem puxar a água com mais facilidade e armazená-la em caixas d' água. Para Carlos, antes era pior, mas, há cerca de 10 anos, a CAESA trocou o cano por outro mais largo. Porém, caso não tenham bomba e caixa d'água, Marcos diz "tem que se levantar cedo pra, pra encher uma caixa d'agua se eles tiverem balde, alguma coisa, pra negócio de tratar, de tomar banho, de fazer alimentação". Bem cedo ou de madrugada é o horário em que as bombas dos outros vizinhos estão desligadas e que a água possui pressão para chegar à torneira. É um trabalho contínuo exercido pelos moradores.

Além do mais, alternativas desarticuladas da CAESA aparecem, como o mercado informal de água. Enquanto não havia encanamento pela CAESA, Marcelo conta que seu pai possuía um poço amazonas e que começou a vender água aos moradores de toda extensão da décima dos Congós, em torno dos anos 2000. Nesse período, seu pai era vice-líder comunitário. Os moradores pediam para conectar suas casas à rede e compravam a tubulação. Em seguida, ele levava suas ferramentas (tarraxa, alicate de pressão, chave americana, cola de tubo) e fazia o serviço de instalação da rede. Ele acredita que os moradores pagavam uma taxa. Após a construção da rede pela CAESA, eles isolaram essas tubulações. Não obstante, esse tipo de situação ainda acontece, algumas pessoas começaram a fazer poço artesiano para vender água, devido à precariedade da rede oficial de água. Encontrei duas redes alternativas. Esses poços ficam em área de terra firme, um localizado em quintal, outro na calçada. Uma delas é usada por Rosana. Desde 2017, começou a comprar água e, em conjunto com suas filhas, paga 80 reais por mês. A rede funciona bem. O responsável trabalha com isso. Ele emprestou uma parte do quintal do vizinho para fazer o poço artesiano e colocar caixa d' água. Ele é encarregado de fazer o cano principal que fica embaixo da passarela e os moradores puxam o encanamento para suas casas. Quando é época de fazer manutenção na caixa (trocar a caixa, fazer a limpeza na caixa ou na tubulação), eles avisam com um dia de antecedência para os beneficiários encherem suas caixas d'água. Ela afirma que nunca mais teve problema com a água.

> É de poço artesiano, porque água na verdade eu só passei a comprar, porque eu já passei até de 15 dias sem água aqui e logo que eu me mudei pra cá eu perdi, perdi uma criança carregando água lá da outra rua, porque tinha encanação, mas água não tinha. E como tá agora, tá aí, maioria daqui pra cá sofre com falta de água. (Rosana)

Há outra rede de água com poço artesiano construído na calçada. A taxa custa 40 reais ao mês, mas o dono pode doar um pouco de água, como aconteceu com Mariana. Sua casa ficou 5 dias sem água e precisava buscá-la com baldes ou então emprestava a bomba da vizinha para encher baldes para, assim, fazer a refeição.

Às vezes, surgem problemas e fazem sua manutenção. Vitor alega que solucionam problemas simples e quando falta água já suspeitam do dano e já sabem onde transcorreu: na cabeceira da ponte (nome que designa área de transição entre terra firme e alagado), em área já aterrada, onde carros estacionam. Como o solo é frágil e o encanamento fica próximo à superfície, é fácil quebrar ou rachar com o peso do automóvel.

> [...] a ponte, na verdade, era até prali assim, aí aterram né, foram aterrando, aterrando, aterrando. Aí, os canos ficam bem na frente quase na na ponta da ponte. Às vezes, vem um carro mais pesado e por ser área de ressaca afunda um pouco a terra, quebra, acaba quebrando o cano. Inclusive, se você passar lá, você vê, tem um buraco lá, uma crateraziinha assim, de tanto o carro passar lá. Às vezes, o carro acaba se atolando lá nesse buraco, às vezes a gente vai lá e faz a manutenção. (Vitor)

Uma moradora possui uma ideia de como o Poder Público deveria atuar:

> Isso aí servia também se nós tivesse um bom governo, entendeu? Ele fizesse aqui pra cima daria pra fazer um poço artesiano, já que a água da CAESA não é suficiente pra chegar até aqui nós. Dava pra ele fazer um poço artesiano e liberar pro povo daqui da área da ponte. O que ele faria, ele cobraria uma taxa mínima nossa que daria para pagar a manutenção desse poço. Entende, mas nem isso eles não fazem. Eles largam a gente aqui como se nós não precisa, nem de água e nem de uma boa energia, nem de uma boa passarela. A gente é que tem que se virar. (Rosana)

Essas divergências da (in)existência de rede de água nas passarelas não ocorre apenas nessa passarela, nem na ressaca do Beirol. O diagnóstico socioeconômico feito pelo Zoneamento Ecológico Econômico de Macapá e Sanata, de 2012, aplicou entrevistas em 13 ressacas da cidade de Macapá, declara que 53% possuem abastecimento de água pela CAESA. E afirmam que a companhia se vê “na obrigatoriedade do fornecimento de estrutura para atendimento à população nessas áreas alagadas, pelo simples motivo de que se trata de cidadãos com direitos e deveres” (TAKYAMA et al, 2012, p. 43).

Pelo que foi visto, são diversas práticas exercidas pelos moradores em relação à água potável, como: viver com água escassa, ter auxílio de moradores, usar rede da CAESA, ampliar informalmente a rede da CAESA, criar rede alternativa, utilizar a rede alternativa, fazer manutenção, viver com risco de contaminação de água. São diversos actantes que se articulam entre tais práticas, como: caixa de água, pouca vazão, cano, moradores, companhia de água, água, ressaca, passarela, fornecedor alternativo, taxa. Dependendo da ação, os atores e as associações mudam, por exemplo, fazer manutenção articula determinado grupo de actantes, diferentemente de usar rede de água feita pela CAESA. Nesse aspecto, as associações estão sempre sendo (re) feitas.

Nesse processo, há os saberes construtivos. Minuchin (2016), ao abordar o uso de materiais em assentamentos populares, afirma que os conhecimentos próprios se consolidam mediante repetição em virtude da união de procedimentos e percursos que são contextualizados e vinculados de acordo com restrições espaciais e econômicas. E esse processo vai além do domínio técnico, mas também “these knowledges accumulate and circulate through households and neighbourhood networks” (ibid, p. 10). Sobre o conhecimento na autoconstrução da ressaca, os moradores com casa própria conhecem os materiais mais adequados e as ferramentas na autoconstrução da rede de água. Não são todos que trabalham, só os homens, e, dentre esses, os que não são carpinteiros ou pedreiros sabem o básico do ramo. Veem como uma prática fácil de exercer. Na dúvida, homens ou mulheres conhecem alguém que trabalha com isso. Importa

salientar, que essa aprendizagem é diluída no tempo, pois as autoconstruções estão sendo feitas desde o início da ocupação na décima passarela, no início da década de 1990. As melhorias e conquistas foram sendo autoconstruídas aos poucos. Porém, há pouca valorização de suas práticas e de seu conhecimento empírico.

Vale salientar que a falta de recurso financeiro é um grande empecilho para conseguir objetos, como bomba de água ou caixa de água. Na ocupação informal consolidada, aqueles com mais recurso financeiro conseguem contornar o problema da falta de acesso à água, pagando por uma rede informal, ou minimizá-la, tendo uma bomba e caixa de água. Os que não o possuem, são confrontados com maiores dificuldades cotidianas. Ainda assim, há solidariedade de seus vizinhos para ajuda-los, bem como do fornecedor de rede informal.

Os não-humanos influenciam na autoconstrução, o encanamento "fez-fazer", na expressão de Latour (2012), isto é, fez o autoconstrutor praticar algo que seria impraticável sem ela. O mesmo ocorre com actantes biológicos, água e solo, que influenciam na ação de forma distinta, como: o nível da água que toca no encanamento; a passarela que permite o cano ser acoplado; a terra fofa e frágil que facilita danos ao encanamento; a terra firme que permite o carro estacionar. Portanto, o solo, a água e o encanamento não são intermediários, passivos ou neutros. Eles influenciam na ação e transformam entidades.

Conclusão

Mesmo morando sobre as águas, o acesso a água potável não é fácil. Os relatos demonstram conflitos, dificuldades, potencialidades e soluções dos moradores da ressaca. Dessa maneira, procurou-se não focar nas carências da ocupação informal, nem na compreensão dos moradores como simples seres passivos (intermediários). Mas enfatizar a capacidade de agência dessas pessoas, a partir de seu protagonismo em suas práticas, ao lutar cotidianamente por melhorias de infraestrutura.

Nas situações em torno do acesso à água, os moradores se associam em redes heterogêneas, a partir do qual envolve a troca de conhecimentos, materiais e recursos financeiros. Os moradores necessitam e almejam uma boa rede de água que funcione bem para exercerem suas atividades diárias na habitação e com a devida qualidade. Ao autoconstruir, exercem ações para melhorar a rede de água e, assim, suas condições de habitar.

O método da cartografia das controvérsias mostrou potencialidades ao estudar situações em ocupações informais por permitir evidenciar associações e oferecer visibilidade a elementos heterogêneos. Somado a isso, além de fornecer visibilidade a atores comumente excluídos das narrativas, agrega os não-humanos como atores completos, o que traz uma nova perspectiva à pesquisa. Nesse aspecto, o Diagrama Ator-Rede mostra-se como uma interessante ferramenta de representação para facilitar tal visualização.

Referências

AGUIAR, Josiane Socorro; SILVA, Lucila Maria dos Santos. Caracterização e Avaliação das Condições de Vida das Populações Residentes nas Ressacas Urbanas dos Municípios de Macapá e Santana. pp. 165-236. In: Takiyama, L.R. ; Silva, A.Q. da (orgs.). *Diagnóstico das Ressacas do Estado do Amapá: Bacias do Igarapé da Fortaleza e Rio Curiaú,* Macapá-AP, CPAQ/IEPA e DGEO/SEMA, 2003, p.165-230.

AMAPÁ. Lei nº. 0455, de 22 de julho de 1999. Dispõe sobre a delimitação e tombamento das áreas de ressaca localizadas no estado do Amapá e dá outras providências. Diário Oficial [do] Estado do Amapá, Macapá, n. 2099, 23 jul.1999.

_____. Lei nº. 0835, de 27 de maio de 2004. Dispõe sobre a ocupação urbana e Peri urbana, reordenamento territorial, uso econômico e gestão ambiental das áreas de ressaca e várzeas localizadas no Estado do Amapá e dá outras providências. Diário Oficial [do] Estado do Amapá, Macapá, n. 3286, 27 mai. 2004.

AMIN, Ash. *Lively Infrastructure*. Theory, Culture and Society, Londres, out. 2014, v. 31, p. 137-161.

BONDUKI, Nabil. Habitação & autogestão: construindo território de utopia. Rio de Janeiro: FASE, 1992.

CAPORRINO, Bruno Walter. Resíduos e resquícios, rio amazonas. *Piseagrama* [online]. 2013, número 05, página 30 - 33, 2013, [Acesso em: 05 jul. 2016]. Disponível em: <http://piseagrama.org/residuoseresquiciosrioamazonas/>.

CARVALHO, Bianca Moro de. *Vivienda popular en el Amazonas brasileño*. El caso de las ressacas em la ciudad de Macapá. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAN, 2015. 269 p. Tese de Doutorado em Urbanismo.

CARVALHO, Bianca Moro de. Las dificultades de los gobiernos locales en la región norte de Brasil, el caso del Estado de Amapá. In: ZICCARDI, Alicia; CRAVACUORE, Daniel (Org.). **Los gobiernos locales y las políticas de vivienda en México y América Latina.** México: Piensamiento Crítico, 2017. p. 105-122.

CECCO, Bruna Larissa; BERNARDI, Luci Teresinha. O GT educação matemática: sobre o que estamos discutindo? Um estudo das três últimas edições do EDUCERE. In: Congresso Nacional de Educação, nº 12, Curitiba, 2015. Curitiba: *Anais...,* 2015, p. 21628-21641.

CHAVES, Maria do Perpétuo S. R. *Uma experiência de pesquisa-ação para gestão comunitária de tecnologias apropriadas na Amazônia*: o estudo de caso do assentamento de Reforma Agrária Iporá. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociencias, 2001. 207 p. Tese de Doutorado em Política Científica e Tecnológica.

CORRÊA, Roberto Lobato. *O Espaço Urbano*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

FERRO, Sérgio. *Notas sobre "O Vicio da Virtude".* Novos Estudos, São Paulo, n. 76, p. 229-234, nov. 2006.

GIRELLI, Cristiane Corrêa. *Ocupações irregulares em áreas úmidas:* Análise da ocupação na ressaca Chico Dias e as conseqüências para o ambiente urbano – Macapá. Macapá: Universidade Federal do Amapá, Programa de pós-graduação em direito ambiental e políticas públicas, 2009. 122p. Dissertação de Mestrado em Direito Ambiental e Políticas Públicas.

LATOUR, B. Reagregando o social: uma introdução à Teoria do ator-rede. Salvador/Bauru: EDUFBA/ EDUSC, 2012.

LOPES, M.S.B. Artesanias Construtivas e urbanas: por uma tessitura de saberes. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, 2015. 276f. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

LUSSAULT, Michel. *L'homme spatial.* La construction sociale de l'espace humain, Seuil, 2007, 366 p.

_____. Ce que la géographie fait au(x) monde(s). Tracés. *Revue de Sciences humaines* [online], 2010, vol.10. [Acesso em: 26 mar. 2018.]. Disponível em: <http://journals.openedition.org/traces/4854>.

MACAPÁ. *Plano diretor de desenvolvimento urbano e ambiental de Macapá,* 2004.

MARICATO, E. Conhecer para resolver a cidade ilegal. In Castriota, LB (org) *Urbanização brasileira/redescobertas*. Belo Horizonte, C/Arte, pp. 78-96. 2003.

_____. Para resolver o problema da habitação. In: MARCOVITCH, Jacques (Org.) *Crescimento econômico e distribuição de renda*: prioridades para ação. São Paulo: Edusp, 2007. 232p.

_____. Contribuição para um plano de ação brasileiro. In: BONDUKI, N. (org.). *Habitat*. São Paulo: Nobel 1996.

MINUCHIN, Leandro. The politics of construction: towards a theory of material articulations. *Environment and Planning D: Society and Space*, 2016, vol. 34, issue 5, 895-913.

NERI, Sara H. A. *A utilização das ferramentas de geoprocessamento para identificação de comunidades expostas a hepatite A nas áreas de ressacas dos municípios de Macapá e Santana/AP*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coordenação dos Programas de Pós-Graduação em Engenharia, 2004. 173f. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil/Recursos Hídricos.

OLIVEIRA, Francisco. O vício da virtude: autoconstrução e acumulação capitalista no Brasil. *Novos Estudos*, março 2006, n.74, p. 67-85.

PORTILHO, Ivone dos Santos. *Políticas de desenvolvimento urbano em espaços segregados: uma análise do PDSA na cidade de Macapá (AP)*. Belém: Universidade Federal do Pará, Centro de filosofia e ciências humanas, 2006. 166f. Dissertação de Mestrado em Geografia.

ROBACHER, Liliane. Requalificação urbana e ambiental na área habitacional da zona portuária Baixada do Ambrósio, Santana, Amapá. 2013. *Revista eletrônica Inclusão Social* [online], 2013, v. 6, n. 2. [Acesso em: out 2017]. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000013972/5a5bd2c378b1026d2f300b0067d0595c>

SÁ, Werther. *Autoconstrução na Cidade Informal*: Relações com a Política Habitacional e Formas de Financiamento. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2009. 169 p. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Urbano.

SANTOS, Cecília Reis Alves dos. **Relações sociotécnicas na autoconstrução de infraestrutura urbana. Belo Horizonte:** Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2015. 132 f. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

SANTOS FILHO, H. Mapeamento e classificação das áreas de ressaca na região metropolitana de Macapá-APSA utilizando imagens do satélite CBERS-2B. Belo Horizonte: Centro Federal de Educação tecnológica de Minas Gerais, Coordenação do curso de mestrado em modelagem matemática e computacional, 2011. 141f. Dissertação de Mestrado em Modelagem Matemática e Computacional.

SOUZA, Luana Rocha de. *Cartografia das controvérsias*: entre ação direta e luta institucional na produção de uma ocupação informal em palafitas na cidade de Macapá (AP)**. Belo Horizonte:** Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2019. 2 v. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

TAKIYAMA, Luís Roberto [et al.]. *Projeto zoneamento ecológico econômico urbano das áreas de ressacas de Macapá e Santana*, estado do Amapá: relatório técnico final. /Luís Roberto Takiyama. Macapá: IEPA, 2012.

VENTURINI, Tommaso. *Building on faults:* how to represent controversies with digital methods. *Public Understanding of Science*, 2012, vol. 2, n. 7, 796 - 812p.

_____. Diving in Magma: How to Explore controversies with Actor-Network. *Theory. Public Understading of Science*. 2010, vol. 19, n. 3.

VILLAÇA, Fábio. A segregação urbana e a Justiça (ou a Justiça do Injusto Espaço Urbano). *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, ano 11, n. 44, julho/setembro, p. 341-346, 2003.

YANEVA, Albena; HEAPHY, Liam. Urban controversies and the making of the social. *Arq: Architectural Research Quarterly*, 2012, vol. 16, n. 01, pp. 29–36p.

Práticas cartográficas na arte e a representação de territórios através do grupo Rimini Protokoll

Marcella Raysa Tôrres Vasconcelos,
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
vasconcelosmarcella@gmail.com

Palavras-chave :
Cartografia crítica; contracartografia; práticas artísticas; mapas; representação.

RESUMO

Quanto do mundo, em sua complexidade, é possível conhecer? Talvez na inquietação humana, em tentar explicar e representar a soma do tempo e do espaço, estejam as origens da cartografia. Segundo a Associação Cartográfica Internacional a cartografia é definida como a disciplina que conecta arte, ciência e tecnologia e que, a partir da coleta de dados de um recorte espacial, ou da observação direta ou análise de documentos, ocupa-se com a construção e uso de mapas, cartas e outras formas de expressão. O processo cartográfico envolve a criação de sistemas de representação que permitem a exploração, análise, compreensão e comunicação de informações desse espaço. No entanto a cartografia tem, ao longo do tempo, adquirido novos significados que vão além de uma corriqueira apresentação de dados. Não mais como um conjunto de representações homogêneas, ela passa a ser observada através de uma perspectiva relacional: fruto de processos em andamento. O presente artigo tem como objetivo inicial delinear um breve contexto sobre a cartografia, buscando entendê-la como uma prática cultural e o mapa não como um objeto mas também como um processo. Identificando a cartografia ao campo simbólico, entende-se que as práticas cartográficas se posicionam como evidên-

cias de um imaginário social: cartas, mapas, plantas e diagramas podem ser tomados como produtos de representação social do espaço. A partir disso busca-se também do entendimento da cartografia crítica, onde autores apresentam algumas teorias críticas e práticas de mapeamentos que se opõe aos modelos tradicionais e também indicam as práticas cartográficas na arte como um viés de reflexão. Eles afirmam que uma variedade de práticas de mapeamentos deu-se especialmente através da comunidade artística, em que os artistas tiveram um papel significativo na exploração de modos alternativos de mapeamento, bem como no desenvolvimento de um pensamento crítico na interpretação de mapas e na busca por expandir compreensões sobre essas práticas. Dessa forma, então, o espetáculo "Home Visit" do grupo de teatro alemão Rimini Protokoll é tomado como exemplo para entender uma prática cartográfica na arte que põe em debate questões sobre fronteiras geográficas, identidades culturais, história política, economia e outros temas vinculados à dimensão da realidade. E que demonstram também como o território - entendido aqui pela perspectiva cultural e simbólica -, é ilimitado, descontínuo e sempre mais complexo do que o discurso, os mapas ou as representações que se fazem dele. As práticas cartográficas na arte se posicionam como termômetros para refletir sobre a natureza dos territórios e sobre as relações e práticas sociais que lhes dão origem.

Contexto cartográfico

Ao perceber o espaço ao seu redor o homem toma consciência de si e desenvolve um senso de lugar: apreender, então, este mundo em que habita se torna uma necessidade, um objetivo. Quanto do mundo, em sua complexidade, é possível conhecer? Jorge Luis Borges, em O Aleph, de 1949, enuncia o desespero: o que os olhos vêem é simultâneo, o que se transcreve é, no entanto, sucessivo, pois assim a linguagem é. O mundo e os fatos que nos cercam não cabem em palavras. Entre o que se sabe e o que se vê existe um espaço que não se preenche e, no entanto, ainda assim algo é registrado. Talvez na inquietação humana, em tentar explicar e representar a soma do tempo e do espaço, bem como sua posição neste entremeio, estejam as origens da cartografia.

Para uma compreensão inicial, toma-se a definição estabelecida no ano de 1966 pela Associação Cartográfica Internacional (ICA). Ela diz que a cartografia é o conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que, a partir da observação direta ou da análise de documentos, ocupa-se com a construção e uso de mapas, cartas e outras formas de expressão. A partir da coleta de dados de um recorte espacial, o processo cartográfico envolve a criação de maneiras de representar objetos, elementos, fenômenos e ambientes físicos e socioeconômicos permitindo, assim, a exploração, análise e compreensão sobre esse espaço.

A cartografia, sendo o modo de expressão, tem o mapa como suporte material, produto final e representação de um lugar: visualizar, conceituar e registrar graficamente um espaço ou a superfície terrestre são atos de mapeamento. Também ao se movimentar o homem aprende a ler os rastros do solo. O primeiro impulso na busca por marcar sua posição no espaço, ao fixar os lugares em um papel, está também vinculado à viagem, ao trajeto: o mapa surge como um

registro das etapas desse caminho através da anotação dos percursos (Calvino, 2010). Desse ponto entende-se que o mapa é também a expressão de um contexto narrativo e descritivo. Mais do que representação dos espaços, ou de uma localização, ele é também um meio de comunicação. Mais do que um objeto concebido, o mapa é o resultado de um processo e que também formata um entendimento do mundo.

Os primeiros registros das práticas cartográficas se apresentam, então, como formas de relatar o cotidiano em relação a um território. A exemplo do petróglifo gravado - há cerca de 10.000 a.C. -, em uma pedra na região de Val Camonica, no norte da Itália, conhecido como o Mapa de Bedolina, representa a organização espacial da vida cotidiana em um vilarejo (Kempf, 2013). Nesse registro é possível ver, em planta ou em vista, atividades humanas como a caça, construções, os campos e diferentes delimitações espaciais através de um complexo sistema, onde as linhas demonstram os percursos e entrelaçam-se de forma a mostrar como os elementos estavam dispostos no território (Careri, 2013).

Nesse contexto é importante destacar que formas de representação como estas nem sempre foram consideradas cartografias. Essa concepção é algo recente. A tradição na história da cartografia estabeleceu critérios rígidos no reconhecimento dessas produções. Principalmente em relação às desenvolvidas por povos não europeus e as que não seguiam determinados padrões de representação: uso de escalas regulares, símbolos convencionais, precisões matemáticas ou a geometria dos traçados. Por muito tempo esse comportamento segregou produções e práticas que poderiam ter sido analisadas pela ótica cartográfica (Harley, 1991).

A cartografia como ciência, e o mapa como representação gráfica próxima do que usualmente se entende por “mapa do mundo”, teve seus primórdios na Idade Média. Sobretudo devido a influência do trabalho de Ptolomeu, astrônomo e geógrafo grego. Em sua principal obra Geographia (150 d.C), ele compilou uma lista de diferentes lugares e suas respectivas localizações a partir de valores de latitude e longitude, bem como esquemas e métodos matemáticos para representar o globo terrestre em uma superfície plana. Sua obra serviu de referência para os estudos cartográficos no Renascimento, época onde a produção de mapas esteve fortemente associada à funções políticas e econômicas. Nesse contexto, a busca pela dominação e estabelecimento de limites legais de territórios, as navegações comerciais e as estratégias militares exerceram uma importante influência.

No período do Renascimento foi onde se deram algumas das principais mudanças na cartografia. Segundo o historiador David Woodward, nesse momento foram incluídos sistemas de coordenadas terrestres, códigos, legendas e a padronização de alguns símbolos para que a mesma leitura fosse possível para diferentes grupos. A possibilidade de impressão também representou um grande salto, pois além de reduzir as interferências das cópias manuais e uniformizar as informações, aumentou a produção e a quantidade de mapas em circulação.

O estudioso holandês Gerard Mercator, por volta do ano de 1500, deixou uma outra importante herança para o desenvolvimento cartográfico, a Projeção Mercator. A principal contribuição tra-

zida por ele foi a inserção de uma malha de coordenadas matematizadas, através de meridianos e paralelos, levando em consideração o formato esférico da Terra. O mapa respondia às intenções das navegações, porém essa passa a ser a projeção padrão e mais difundida do mundo para diferentes fins. Embora embasada em resoluções matemáticas, a projeção de Mercator não é isenta de distorções devido à dificuldade em passar para a superfície plana um formato esférico. Outros cartógrafos dedicaram-se identificar, revisar e calcular tais distorções para, a partir disso, propor outras projeções - a exemplo das projeções van Griten e Arno Peters. A busca pela representação mais precisa do que seria o mundo, levou a cartografia a se estabelecer como uma disciplina estritamente científica - bem como um instrumento de representação de poder (Harley, 2009).

É através desse enredo histórico que se concebe o pensamento dominante que situa o mapa como uma representação fidedigna da realidade. Trata-se de uma narrativa que alguns autores denominam como o "mito da naturalização dos mapas", onde as pessoas aceitam as imagens de um mapa como amostras exatas e acuradas do mundo como ele é (Edney, 2016). Nesse pensamento, o mapa é tido como representação verdadeira e única de um território, justamente por estar apoiado em normas, cálculos e simbologias específicas. Tal como exposto, assim ele se parece por instituições, durante séculos, terem trabalhado para isso acontecer. Estados, especialistas e elites políticas e acadêmicas em geral, através de seus interesses específicos - muitos deles associados a vigilância, autoridade e governança estabelecidos por estados, exércitos e corporações -, fizeram com que os mapas fossem promovidos a documentos oficiais e incontestes, a fim de manter o status quo, ou até mesmo para tornar invisíveis elementos que estão vinculados aos territórios (Mesquita, 2014).

Mapas não são neutros. As particularidades gráficas que eles apresentam correspondem a uma série de escolhas culturais, concepções de mundo, erros, pontos de vista e esforços criativos de seus autores, além do nível de conhecimento científico, tecnológico e das convenções cartográficas de cada período (Bueno, 2004). O historiador Brian Harley foi um dos primeiros a negar a cartografia como uma questão puramente técnica e a defender uma postura crítica diante delas. A partir da teoria Derridiana dos textos e conceitos Foucaultianos do discurso, ele afirma que os mapas - por articularem relações de poder e conhecimento -, devem ser lidos como construções sociais a partir dos contextos em que foram produzidos. Para ele os mapas são como textos culturais e, aceitando essa textualidade através de um posicionamento crítico, é possível associar diferentes possibilidades interpretativas (Cosgrove, 2005). Entre um mapa e o território há sempre uma negociação, quando os critérios dessa negociação são questionados, novas relações podem surgir.

Ao aproximar o papel dos mapas à experiência humana o autor oferece uma nova definição para eles: "mapas são representações gráficas que facilitam uma compreensão espacial de objetos, conceitos, condições, processos e fatos do mundo humano" (Harley, 1991). O pesquisador Denis Cosgrove também identificou um aumento no interesse pelos mapas para além dos especialistas da área, aproximando-se dos campos dos estudos culturais. Para ele os atos de mapeamentos são momentos de criatividade na busca de conhecimentos do mundo, e o mapa é tanto a incorporação espacial do conhecimento como também uma forma de provocar novos

engajamentos cognitivos. Essa postura representa uma abertura do campo disciplinar para o estudo das diversas tradições de mapeamentos.

Identificando a cartografia ao campo simbólico, entende-se que as práticas cartográficas se posicionam como evidências de um imaginário social: cartas, mapas, plantas e diagramas podem ser tomados como produtos de representação social do espaço. Essas práticas revelam-se assim, como potenciais instrumentos de conhecimento crítico e comunicação política contra-hegemônica, capazes de apresentar, também, os diferentes conflitos na produção social do espaço. A cartografia, ao associar o conhecimento geográfico ao poder é, portanto, também política. Através dessa problematização, iniciada por Harley, surge a concepção e o entendimento da cartografia crítica, em que autores como Denis Wood, John Pickles, Jeremy Crampton e John Krygier - também apoiados na semiótica, análise do discurso e desconstrutivismo -, apresentam algumas teorias críticas e novas práticas de mapeamentos que se opõe aos modelos tradicionais (Crampton; Krygier, 2008).

O domínio da cartografia pelas elites políticas, econômicas e acadêmicas tem sido desafiado por importantes acontecimentos. Com a democratização e o desenvolvimento da tecnologia - Sistemas de Informação Geográfica (SIG), Sistemas de Posicionamento Global (GPS), a internet, telefonia móvel e demais tecnologias digitais de informação e comunicação -, a cartografia e seus processos têm adquirido novos sentidos. A produção de mapas deixa de ser uma atividade restrita a especialistas - ou dos que receberam treinamentos próprios da disciplina -, as ferramentas de mapeamento e visualização se tornam acessíveis a qualquer um que tenha computador e acesso à internet. As pessoas podem agora interagir e explorar, ao invés de apenas usar a imagem de um mapa como apresentação final.

A cartografia indisciplinada possibilitou o desenvolvimento de um conjunto amplo de práticas imaginativas de mapeamentos e as tecnologias permitiram um alargamento dos mundos explorados, assim como a escala de apreensão sobre eles (Crampton; Krygier, 2008). A cartografia adquire um sentido que vai além da apresentação de dados. Não mais como um conjunto de representações homogêneas, ela passa a ser observada através de uma perspectiva relacional: fruto de processos em andamento. Os mapas passam a ser entendidos como práticas e, nesse aspecto, os estudos voltam-se à compreensão de como acontecem os processos de transformação deles e na apreensão das práticas espaciais de interação com o mundo. Trata-se de uma abertura conceitual significativa na forma de pensar os mapas e as cartografias, onde autores demonstram uma mudança de raciocínio: se faz necessário antes partir da compreensão de "como as coisas são" para então compreender "o que elas se tornam" (Crampton, 2009). É igualmente destacado que todo esse contexto vai além das novas tecnologias por si só. Observa-se uma mudança nas atitudes, nas filosofias e visões críticas de mundo que levam os mapas e as práticas de mapeamentos a uma nova direção.

Uma variedade de práticas de mapeamentos, fora da academia, deu-se especialmente através da comunidade artística. Segundo os autores, eles tiveram um papel significativo na exploração de modos alternativos de mapeamento, bem como no desenvolvimento de um pensamento

crítico na interpretação de mapas e na busca por expandir compreensões sobre essas práticas. Diversos artistas - especialmente a partir da modernidade -, ao perceberem a potencialidade dos mapas com a representação, como instrumento político e na criação de uma concepção de significados geográficos, se apropriaram das linguagens cartográficas em suas práticas.

Práticas cartográficas na arte

A cartografia sofreu uma alteração substancial quando passou a ser amplamente subvertida por práticas artísticas. Desde a década de 1960 houve um aumento exponencial nos trabalhos: das vanguardas dadaístas, surrealistas, situacionistas, passando pela arte conceitual e land art, diversos artistas passam a experimentar e explorar as potencialidades políticas e interpretativas dos mapas (Crampton; Krygier, 2008). Diante da diversidade das práticas na arte contemporânea, há pouco que os artistas não tenham feito com os mapas: rasgam, amassam, queimam, dobram, costuram, performam, todo tipo de prática imaginável (Harmon, 2009).

Artistas adotaram os mapas em suas práticas como forma de criticar, provocar e desafiar a maneira de pensar os espaços, lugares e, até mesmo, os próprios mapas. Através dos mapas de artistas, os historiadores da cartografia procuram estabelecer um modo de pensamento crítico ligado à interpretação dos mapas para, dessa forma, criar novas pontes de compreensão sobre as práticas de mapeamentos (Cosgrove, 2005).

Como já exposto, a história da cartografia está também ligada a convenções gráficas, como por exemplo situar o Norte na parte superior dos mapas. Uma grande responsável por firmar essa convenção foi a projeção de Mercator que, já em sua época, foi criticada por ser uma projeção de mentalidade colonialista e racista, devido a localização do equador abaixo da linha central do mapa e às distorções nas latitudes, que aumentavam a importância do Primeiro Mundo (Seemann, 2003). Ao longo do tempo essa convenção impôs uma única maneira de visualizar o mundo. Diante disso, com uma simplicidade poética e provocadora, alguns artistas propuseram a visão conceitual dos “mapas invertidos” como um convite para perceber o mundo de outra forma. Assim, eles subvertem a visão hegemônica e eurocêntrica do mundo, bem como desafiam os costumes estéticos e os limites do que realmente conta como um mapa.

O artista uruguaio Joaquín Torres García contribuiu com uma das imagens mais conhecidas nesse sentido. Através de seu manifesto de 1935, intitulado Escuela del Sur, ele defende a necessidade latino-americana de buscar seus próprios caminhos, especialmente no que diz respeito à valorização da sua própria arte e cultura. Como forma de ilustrar ele inverte a posição do mapa, situando a América do Sul ao norte, com a máxima El Norte es el Sur, dizia que o norte do sul, é o próprio sul. A partir dele também outros artistas passaram a problematizar a ideia de América Latina e a refletir sobre o lugar ocupado por essa região no mundo. Exemplos incluem os argentinos Nicolas Uriburu e Guillermo Kuitca, a brasileira Anna Bella Geiger, o chileno Alfredo Jaar, entre outros. Através das representações cartográficas buscavam explicitar tensões éticas, políticas e econômicas para, dessa forma, também evidenciar como o planeta é estru-

turado por complexas relações de poder. Um gesto simbólico que se converteu em uma forte ferramenta de afirmação de identidade cultural (Couto, 2017). Uma maneira de evidenciar, dessa forma, que os mapas tradicionais normalmente dizem “o mundo é assim”, como única realidade possível e aceitável e, do outro lado, artistas dizem “essa é a minha visão, e você pode construir a sua” (Harmon, 2009).

Para além dos puros domínios da representação, os situacionistas foram um dos responsáveis por explorarem o mapa como parte de uma prática, ou até mesmo como a própria prática artística (Crampton, 2009). Ao subverterem a cartografia como parte de um projeto de resistência política, eles também propuseram formas de vivenciar os espaços urbanos e de experimentar a vida cotidiana nas cidades. As práticas situacionistas eram realizadas através de “derivas” - caminhadas voluntárias pelas ruas -, onde as experiências eram posteriormente relatadas através de escritos e imagens e reunidas nos chamados mapas psicogeográficos. Tratava-se de um desafio consciente ao mapa urbano tradicional e totalizador que se tornara o principal instrumento de planejamento urbano (Cosgrove, 2005). O mapa mais conhecido dessas experiências é o The Naked City, de 1957, composto de recortes variados dos bairros de Paris, conectados por setas vermelhas que indicam possíveis ligações entre os lugares, bem como novas possibilidades de derivas. Esses recortes são justapostos de maneira aleatória, não respeitam hierarquias de lugares urbanos e nem indicam uma real localização no mapa, mas sim unidades de ambiência identificadas através da experiência da deriva e da relevância de cada uma no imaginário dos autores (Jacques, 2003).

Os mapas situacionistas recusam também as convenções cartográficas da modernidade racional. A potência na criação deles - através das práticas nos espaços urbanos -, está em indicar possibilidades para apreender os espaços urbanos através de experiências afetivas. Uma inversão na função do mapa, entendido pelos situacionistas não como um resultado de um processo de observação e análise minuciosa de uma realidade a ser reproduzida, mas como uma experiência de entrada para o universo que descreve (Visconti, 2014).

Também seguindo a perspectiva do mapa como forma de experiência tendo o espaço urbano como campo de ação, está o trabalho da artista americana Yumi Janairo Roth. No ano de 2007, em colaboração com outros dois artistas, Yumi realizou o projeto Meta Map na cidade de Pilsen, na República Tcheca. Roth e seus colaboradores pediram para que os moradores da cidade sugerissem lugares da cidade e desenhassem, em suas mãos, os percursos pelos quais eles poderiam chegar a esses lugares. Por exemplo, de um café para uma catedral, ou de uma universidade ao shopping center. Eles então saem novamente às ruas com as fotos dos mapas das mãos impressas, dobradas como mapas turísticos, e pedem para que as pessoas nas ruas possam ajudá-los a seguirem as instruções indicadas (Harmon, 2009). Um ano depois ela repete a experiência no Bronx, na cidade de Nova Iorque. No entanto, dessa vez ela pediu para que os moradores desenhassem mapas com a localização de espaços verdes escondidos ou pouco conhecidos. Um dos mapas a levou para um lugar onde um casal criava galinhas e construíram uma espécie de pequeno jardim urbano. Trabalhos como esses buscam resgatar a cidade também como uma experiência vivida, que não deve ser mercantilizada - tal qual o discurso

situacionista -, e a prática cartográfica como tanto um processo cognitivo a partir dos espaços lembrados pelas pessoas e como uma forma de conferir visibilidades a dados e fatos.

Brian Holmes interpreta as práticas artísticas sob a perspectiva do ativismo social e político. Ele indica as diferentes oscilações que os diferentes mapeamentos do mundo podem criar e lembra que em confronto com os mapas hegemônicos dominantes existem cartografias dissidentes. A cartografia dominante e hegemônica é aquela em que os mapas reforçam as relações e processos de sistemas políticos e econômicos hegemônicos. Em contrapartida, os mapas dissidentes - ou contracartografias -, proporcionam dissensos inerentes à realidade, podem ser colaborações entre diferentes indivíduos, movimentos e articulações de novos modos de solidariedade (Mesquita, 2014).

Existe uma infinidade de diferentes práticas, sendo quase impossível reduzi-las a uma única perspectiva de análise. No entanto, o principal efeito desses trabalhos é também o de desafiar as noções recebidas de espaço, conhecimento e poder (Crampton; Krygier, 2008). Artistas, ao se apropriarem de forma criativa da linguagem da cartografia dominante, produzem uma rede de dados que possibilitam a construção de novas interpretações, apropriações e desenhos do espaço. Juntos compartilham experiências na produção de conhecimento, multiplicam visões de mundo, revelam conexões invisíveis dos territórios. Aumentam, dessa forma, o fluxo de apresentações das forças de compõem o mundo, contribuem assim para a construção de narrativas e de investigações apoiadas em abordagens políticas, estéticas e técnicas. Cartografia como prática e representação, cartografia subversiva.

Rimini Protokoll, práticas e representações

O Rimini Protokoll é um dos principais grupos de teatro da Europa. Fundado no ano de 2000, por três artistas, os alemães Herald Haug e Daniel Wetzel, e o suíço Stefan Kaegi e, na última década, tem realizado trabalhos em turnês em festivais locais e internacionais, bem como performances que ultrapassam os espaços do teatro e incluem também a participação de atores não profissionais, pessoas comuns, denominados por eles como “especialistas do cotidiano”. São reconhecidos por serem um dos principais grupos que trabalha com o conceito de “Teatro do Real”, uma vertente recente de obras de vanguarda alemã, onde através de ferramentas teatrais procuram vislumbrar perspectivas incomuns da realidade. A atuação do grupo explora as fronteiras do real e da ficção com a criação de projetos a partir de situações concretas.

Com objetivo de ampliar a compreensão pública da sociedade e dos indivíduos, a participação e envolvimento do público em suas obras é um dos principais focos grupo. Incluem, em seus trabalhos, pessoas e fenômenos do mundo contemporâneo que não normalmente não aparecem nos domínios do teatro profissional e/ou são pouco conhecidos no âmbito público. Ou seja, pessoas que não realizam suas atividades cotidianas e de trabalho dentro de um contexto teatral. Alguns autores dizem que essa característica é recorrente também em outras modalidades artísticas, indicando uma “virada participativa”, que pode simbolizar a dependência da arte e da pesquisa com o público, decorrente da crescente pressão sobre a arte e as humanidades para construir uma legitimidade mais ampla no mundo público (Berg, 2017).

Em um caráter experimental o grupo se apropria de fatos da realidade associando-os às dinâmicas do teatro através do espetáculo Home Visit. Dentro das diferentes organizações relacionais e espaciais das performances teatrais, esse espetáculo se configura em um formato que converge o jogo e a performance. O espetáculo, aqui sendo referenciado simplesmente como jogo, entrelaça histórias pessoais à mecanismos políticos, em que como resultado final da partida são oferecidos elementos para leituras de uma determinada realidade socioespacial.

Trata-se de uma performance sem artistas, pois a platéia é, ao mesmo tempo, ator e público da peça. Quinze participantes voluntários - onde, para evitar confusão conceitual, serão aqui chamados de jogadores -, que até então não se conhecem, reúnem-se em torno da mesa de jantar de uma casa particular, onde também o anfitrião participa do jogo. O intuito é de que o jogo aconteça em um lugar íntimo – a casa -, para que as pessoas se sintam à vontade. Tal qual um jogo de tabuleiro, em cerca de duas horas os jogadores realizam algumas tarefas e respondem a uma série de perguntas que, em geral, os fazem pensar e agir de forma política.

Cada jogo tem lugar em diversas casas diferentes, no intuito de incluir uma maior diversidade de público e situações possíveis. Já foi realizado em mais de quatrocentas casas em diferentes cidades da Europa, nos Estados Unidos e na Austrália, onde os temas e as perguntas que conduzem o jogo segue um roteiro aproximado, recebendo apenas adaptações de contextos históricos, sociais e culturais para garantir uma percepção mais aproximada da realidade de cada lugar. O jogo começa quando um grande mapa do país em questão é estendido sobre a mesa (Figura 1), e sobre ele os jogadores são instruídos a indicar em quais lugares do país eles possuem alguma relação, de identificação, afetiva, que já visitou ou gostaria de visitar . Nesse cenário, que no dado momento já impõe o contexto e o teor do jogo, entram em debate questões sobre fronteiras geográficas, identidades culturais, história política, economia e outros temas vinculados à dimensão da realidade.

Figura 1: Mapa aberto sobre a mesa de jantar marcando o início do jogo

No ano de 2017, em parceria com o Goethe-Institut, o espetáculo foi trazido ao Brasil. Sob o nome de “Brasil Visita”, o projeto foi traduzido e realizado em quatro cidades diferentes: no Rio de Janeiro, na cidade de Caruaru, em Pernambuco e em Salvador, no estado da Bahia. No ano de 2018 vieram novamente e estiveram em nove casas diferentes na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Em todas as cidades e encontros os participantes atenderam aos mesmos comandos, tarefas e responderam às mesmas sequências de perguntas, que incluem:

1. Quantas pessoas vivem aqui nesta casa?
2. Quem alguma vez foi porta-voz ou representante de turma?
3. Quem é que foi ou é membro de um partido político?
4. Quem é que faz parte de uma associação ou de uma ONG?
5. Quem tem um trabalho do qual ganha o seu sustento?
6. Quem é que nos últimos dez anos se envolveu num confronto físico para resolver um conflito?
7. Quem é que tem medo do futuro?
8. Quem é que considera que as outras pessoas sentadas a esta mesa são de confiança?
9. Duração do silêncio (segundos).
10. Quanto dinheiro tem a vossa equipe?
11. Alguém aqui já trabalhou numa outra cidade?
12. Quem é que já mentiu, conscientemente, sobre a sua origem?
13. Quem é que se sente mais cidadão da sua cidade do que brasileiro?
14. O benefício com a economia informal.

Durante as quatro primeiras rodadas do jogo, as perguntas são respondidas individualmente - oralmente ou através de gestos, para que todos possam ver -, e mediadas pelo mestre de cerimônias que, no Brasil, é um ator orientado diretamente pelo grupo Rimini Protokoll. Algumas das perguntas devem ser respondidas através de escalas de identificação. Numa escala de zero a cinco, o quanto a pessoa diz confiar na democracia, o quanto se sente solidária, o quanto se sente ambiciosa, por exemplo. O mediador armazena as respostas dos jogadores em um tablet e, de acordo com elas, são formadas duplas conforme as afinidades definidas automaticamente. Desse ponto em diante o mestre de cerimônias apenas auxilia a dinâmica, que passa a ser orientada através de um dispositivo eletrônico criado pelo grupo (Figura 2). Uma espécie de impressora de etiquetas adaptada com luzes e sons, ela então é passada pela mesa no sentido horário, de pessoa para pessoa e, nesse ínterim recibos são impressos e devem lidos em voz alta para que o próprio jogador, ou outros jogadores, atendam a algum comando, votem ou respondam alguma questão. Conforme perguntas e respostas avançam, são formados novas equipes e a estratégia dos jogadores também muda, sendo possível perceber, nesse momento, as diferenças de comportamento entre os lugares onde o jogo já foi realizado.

Figura 2: Dispositivo eletrônico criado pelo grupo e utilizado durante o jogo

As equipes são confrontadas com perguntas, tarefas e respostas dos níveis anteriores, e que agora somam pontos, elas são solicitadas a administrar ou revogar esses pontos com base no comportamento anterior das outras equipes. A partir desse momento, cada equipe formada utiliza um smartphone adaptado dentro de uma caixa de acrílico em cores diferentes, onde devem responder às perguntas de forma que os adversários não possam ver (Figura 3). As equipes podem fazer alianças, mas também podem perder pontos caso outras equipes façam escolhas diferentes ou votem contra elas. Ao fim do jogo, um bolo é dividido de acordo com os pontos acumulados. Sai da impressora o resultado do jogo em um gráfico no formato pizza, cuja divisão deve ser reproduzida no corte das fatias do bolo. Alguns jogadores podem ficar sem bolo, ou com fatias menores, enquanto os vencedores podem compartilhar uma fatia grande entre si ou dividir com os demais jogadores.

Figura 3: Smartphone, adaptado na caixa de acrílico, utilizado pelas equipes durante o jogo

Em relação ao Brasil, o jogo trouxe à tona alguns clichês típicos, como desconfiança na democracia, a insatisfação em relação ao que Brasília representa politicamente, outras características como a tendência de cooperar em grupo e evitar todo tipo de competição. Existe um momento em que um grupo pode decidir se a equipe que está vencendo pode ser excluída do jogo e, assim, o prêmio poderá ser distribuído entre todos. Um dos mediadores do jogo relata que no Brasil - país marcado pela desigualdade social e que passa por um momento de discussão cada vez maior sobre a diminuição de privilégios dos mais ricos -, foi interessante levantar esse paralelo ao notar que, em alguns momentos, as equipes decidiram em favor da equipe vencedora, mesmo existindo a possibilidade de distribuir o prêmio igualmente.

Ao final do jogo, e com auxílio dos dispositivos eletrônicos utilizados durante ele, as informações são compiladas de acordo com as respostas dos convidados. O conteúdo final é representado em um mapa interativo - com gráficos, textos e fotografias coletados durante cada jogo -, que pode ser acessado por qualquer pessoa (Figura 4). No site do projeto é possível acessar a média de respostas de cada país e, à medida em que a pessoa vai clicando e interagindo, é possível acessar as informações mais detalhadas de cada lugar, chegando à informações específicas de cada casa onde o jogo foi realizado. É possível saber o horário que o jogo começou, condições climáticas da cidade, bem como os gráficos resultantes das respostas e fotos dos jogadores (Figura 5). A cartografia, nesse aspecto, é entendida como uma experiência e processo de construção colaborativa que permite interpretações sobre uma realidade. Como meio transdisciplinar que combina arte e ciência misturando esferas físicas e digitais e também como um vasto campo para experimentações diversas.

Figura 4: Visualização inicial do mapa no site do projeto

Figura 5: Visualização do mapa da cidade do Rio de Janeiro no site do projeto

A inclusão de histórias e informações pessoais como principais elementos, em que as pessoas que estão jogando decidem compartilhar com o grupo, torna a experiência mais interessante. A dinâmica proporcionada pelo jogo estimula a troca de experiências e opiniões sobre o ambiente da vida, em que os jogadores comunicam entre si visões críticas e fazem emergir compreensões sobre dinâmicas sociais e as contradições que nelas também se manifestam. Estimula reflexões sobre o próprio relacionamento com outras pessoas que não só a comunidade do grupo, assim como sobre as potenciais similaridades e diferenças com o imaginário dos jogadores de outras cidades. Ainda que seja aplicado em uma pequena escala, com exemplos através dos resultados, processos e da prática do grupo é possível levantar questionamentos que incluam perspectivas hegemônicas sobre o território e o seu significado na contemporaneidade, sobre fronteiras, identidade nacional, cidadania e colocando em justaposição os dilemas políticos e éticos com a competitividade.

As formas de representação do grupo se dão a partir da participação de diferentes pessoas provenientes de diferentes contextos, por isso há, nessa dimensão, a possibilidade de também discutir a negociação micropolítica que é a relação entre artistas e o público (Berg, 2017). Práticas como estas reafirmam a noção de que as cartografias normativas pouco representam a complexidade das condições territoriais. O território, sendo entendido aqui como uma construção histórica, cultural e produto da ação humana, também demonstra a importância em considerar a dimensão retórica da cartografia.

A prática cartográfica, aqui, leva mais em consideração a exploração de sistemas de relacionamentos ao invés de, necessariamente, imagens. Para qualquer uma das interações diretas com lugares e seus habitantes, um mapa pode ser um ponto de partida, uma forma de documentação ou o resultado final. Aqui a representação ultrapassa o entendimento como uma simples reprodução de uma dada realidade, mas sim como uma construção cultural, um complexo processo que torna o resumo uma tarefa difícil. A representação é algo ativo e não um decalque, está sempre em construção. O mapa como caráter performativo abriu possibilidades de ações diversas, colocando o ato de descrever e mapear como algo criativo.

Considerações finais: territórios, representações e cartografias

O entendimento do território, como objeto de estudo, passa por diferentes dimensões. Trata-se de um conceito mutável que desde sua origem, sua definição e o seu papel alterou-se com o passar dos séculos, adquirindo diferentes significados. Das áreas do conhecimento, cujos corpos disciplinares se debruçam sobre os estudos do território - tais como a Ciência Política, a Geografia e a Antropologia -, é possível identificar concepções teóricas que contribuem com referenciais para uma compreensão inicial.

Numa perspectiva materialista, o território consiste de uma infinidade de componentes materiais que estão distribuídos no espaço de acordo com certas leis da natureza. A ligação do território à natureza é explícita e, talvez por isso, essa seja uma vertente teórica predominante. No entanto, a discussão não se restringe ao fenômeno puramente físico, pois mesmo entre os componentes naturais de um território, muitos deles foram delimitados pelo homem (Gottmann, 2012). Alguns teóricos contestam a primazia dessa perspectiva como a que primeiro responde pelos fundamentos da organização social. Um outro ponto de vista admite, então, a incorporação de uma dimensão idealista, ou da apropriação simbólica do espaço.

Pelo viés antropológico o território tem como componente essencial o conjunto de relações sociais e, dessa forma, ele é entendido primordialmente como um signo cujo significados só podem ser apreendidos através dos códigos dos quais se insere. Assim sendo, não são as características físicas que determinam a criação de significados, eles são atribuídos pelos homens a partir da relação com o que está ao seu redor. Essa relação é investida não só de valores materiais mas também simbólicos, éticos e espirituais, evidenciando a necessidade humana em estabelecer vínculos com seu espaço de vida, como parte de sua identidade, fonte de uma relação de essência afetiva e de pertencimento.

Existem algumas premissas para entender o território como conceito. Duas vertentes principais, uma - já ultrapassada -, que privilegia a dimensão natural e biológica e a outra, ainda presente, que prioriza as relações de poder e condições políticas, principalmente as ligadas ao Estado. A vertente que ampara a dimensão simbólico-cultural - aqui considerada -, é minoritária, porém cresce em influência no momento atual, onde questões culturais, imateriais e simbólicas estão ainda mais evidentes (Haesbaert, 2006). Por último a dimensão econômica, essa dificilmente aparece isolada, mas sim associada à discussões sobre o domínio político dos espaços.

Pouco pode ser dito sobre um território somente a partir de questões físicas, das coordenadas geográficas e das fronteiras políticas. Especialmente na contemporaneidade, onde as dinâmicas sociais, culturais, econômicas e tecnológicas alteram cada vez mais a compreensão e a percepção das espacialidades no mundo (Santos, 1996). Independente da perspectiva pela qual se analise ele traz consigo conotações que abrangem, ao mesmo tempo, dimensões materiais e simbólicas. Ou seja, inclui a dimensão espacial concreta das relações sociais e o conjunto das representações sobre o espaço ou “imaginário geográfico” que

também move essas relações, sendo capaz também de acolher e desenvolver territorialidades superpostas: territórios políticos, culturais e econômicos (Haesbaert, 2005).

Durante o século XV ao século XX, a importância do território como base e a estrutura essencial da política emerge gradualmente no mapa-múndi. Dentro do contexto de desenvolvimento do capitalismo e das grandes navegações, o objetivo de mapeamento dos territórios estava diretamente relacionado às questões de expansão ultramarina, dominação e controle de terras. A racionalização e a objetivação do espaço na elaboração dos mapas fizeram com que qualquer lugar do globo terrestre pudesse ser representado (Santos, 2002). Desse modo a cartografia foi direcionada para o sentido da precisão topográfica e, assim, foi construída uma imagem de mundo através das ideias de precisão topográfica e de uma identidade-unidade territorial (Joly, 2007).

No entanto, o entendimento exclusivamente racional e instrumental da cartografia foi dando espaço, como contextualizado anteriormente, a outras possibilidades de leitura. A cartografia, assim como o território, passa a ser entendida através de seus processos de troca interacionais, onde as possibilidades de representação estão a todo momento em construção. Da mesma forma, cada sociedade também sustenta, ao longo do tempo, diferentes modos de se relacionar com os espaços, arranjar territórios e diferentes maneiras de representá-los. A cartografia abrange esses variados processos culturais, de modo que, de maneira recíproca, entender o contexto cultural de uma sociedade é chave para também compreender suas manifestações cartográficas.

O território, no sentido aqui entendido, é ilimitado e descontínuo - constituído de uma infinidade de camadas fluidas, sobrepostas e mutáveis. Ele é sempre mais complexo do que o discurso, os mapas, ou as representações que se fazem dele. Os mapas e os mapeamentos possuem em sua natureza a busca por conhecer, domesticar, submeter, conquistar e controlar esse território. Por isso muitas vezes são considerados uma “pintura do mundo”, supostamente capazes de reproduzir na bidimensionalidade do papel a tridimensionalidade do real.

No entanto, a contemporaneidade marcada pelo desenvolvimento das tecnologias digitais de informação e comunicação, aumenta também o fluxo e troca de imagens e, da mesma forma, deixa mais forte a ideia de que a extensão territorial também foi expandida para um corpo tridimensional. Essas circunstâncias tornam os processos cartográficos tanto mais complexos quanto mais interessantes, bem como as formas de representá-los se tornam cada vez exploradas, testadas e ampliadas. As práticas cartográficas na arte se posicionam como termômetros para refletir sobre a natureza dos territórios e sobre as relações e as práticas sociais que lhes dão origem. Este também é o trabalho do cartógrafo: absorver os diferentes espaços e territórios e criar pontes que levem a sua compreensão. Pontes construídas através de linguagens que, para o cartógrafo, são em si mesma a criação e transcrição de mundos, veículo para novas formas de história (Rolnik, 1989).

Referências

BERG, Ine Therese. Participation to the People! Locating the Popular in Rimini Protokoll's Home Visit Europe. Nordic Theatre Studies [online], 2017, vol. 29, n.2, p. 162 - 183. [acesso 7 maio 2018]. Disponível em: https://tidsskrift.dk/nts/article/view/104610.

BUENO, Beatriz P. S. S. Decifrando mapas: sobre o conceito de "território" e suas vinculações com a cartografia. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material [online], 2004, v. 12, n. 1, p. 193–234. [acesso 31 maio 2018] Disponível em: https://goo.gl/Tex1QL.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. 1. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

CARERI, Francesco. Walkscapes : o caminhar como prática estética. 1. ed. Brasil : GG Brasil, 2013.

COSGROVE, Denis. Maps, mapping, modernity: art and cartography in the Twentieth Century. Imago Mundi [online], 2005, vol. 57, p. 35-54. [acesso 1 maio 2018]. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0308569042000289824.

COUTO, Maria de F. M. Para além das representações convencionais: a ideia de arte Latino-Americana em debate. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG [online], 2017, v. 7, n. 13, p. 124-145. [acesso 19 maio 2018]. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/556.

CRAMPTON, Jeremy. W. Cartography : performative, participatory, political. Progress in Human Geography [online], 2009, v. 33, n. 6, p. 840-848. [acesso 28 abril 2018]. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0309132508105000.

CRAMPTON, Jeremy. W.; KRYGIER, John. Uma introdução à cartografia crítica. In: Cartografias Sociais e Território. 1. ed. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008. p. 85–112.

EDNEY, Matthew. Teoria e história da cartografia. Espaço e Cultura [online], 2016, v. 0, n. 39, p. 209–220. [acesso 28 maio 2018]. Disponível em: https://goo.gl/W59YhX.

GOTTMANN, Jean. A evolução do conceito de território. Boletim Campineiro de Geografia [online], 2012, vol. 2, n. 3, p. 523 - 545. [acesso 31 jan 2019]. Disponível em: http://agbcampinas.com.br/bcg/index.php/boletim-campineiro/article/view/86.

HAESBAERT, Rogério. Concepções de território para entender a desterritorialização. In: SANTOS, Milton [et al.]. Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial. 2. ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2006. p. 43-70.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina [online], março 2005, p. 6774-6792. [14 nov 2018]. Disponível em: http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Conceptuales/19.

HARMON, Katharine. The map as art : contemporary artists explore cartography. Nova York : Princeton Architectural Press, 2009.

HARLEY, John Brian. Mapas, saber e poder. Confins. Revue franco-brésilienne de géographie / Revista franco-brasilera de geografia [online], 2009, n. 5, p. 19-51. [acesso 03 set 2018]. Disponível em: https://goo.gl/uXmSPq.

HARLEY, John Brian. A nova história da cartografia. O correio da UNESCO (Mapas e cartógrafos), 1991, ano 19, n. 8, p. 4-9. [acesso 01 maio 2018]. Disponível em: https://goo.gl/MnRS9h.

HEIDRICH, A. L Território, integração socioespacial, região, fragmentação e exclusão social. In: RIBAS, A. D.; SPOSITO, E. S.; SAQUET, M. A. (orgs.). Território e desenvolvimento: diferentes abordagens. Francisco Beltrão : UNIOESTE, 2004. p. 37-66.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva : escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2003. 160 p. Tradução Estela do Santos Abreu. [acesso 21 set 2018]. Disponível em: https://goo.gl/CQb1nk.

JOLY, Fernand. A cartografia. Campinas : Papirus, 2007.

KEMPF, Petra. Pass it On – The Path is the Goal. Journal of New Frontiers in Spatial Concepts [online], 2013, v.5, p.93-98. [acesso 19 set 2018]. Disponível em: https://goo.gl/56ZkJY.

MESQUITA, André Luiz. Mapas dissidentes : proposições sobre um mundo em crise (1960-2010). [online]. São Paulo : Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. Tese de Doutorado em História Social. [acesso 31 maio 2019]. Disponível em: https://goo.gl/Dem91y.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental : transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre : Sulina, Editora da UFRGS, 2011.

SANTOS, Douglas. A reinvenção do espaço : diálogos em torno da construção do significado de uma categoria. São Paulo : UNESP, 2002.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço : técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SEEMANN, Jörn. Mercator e os geógrafos: em busca de uma “projeção” do mundo. Revista de Geografia da UFC [online], 2003, ano 02, n. 3, p. 7-18. [acesso em 13 nov 2018]. Disponível em http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/159/127.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. Novas Derivas. 1. ed. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2014.

domus.domicílio.domínios

Marília Paiva, Universidade de São Paulo, Brasil
mpaiva@usp.br

Palavras-chave :
Espaço doméstico; móvel popular; Habitação de Interesse Social.

RESUMO

O presente texto pretende refletir sobre questões no âmbito da representação do objeto de estudo em desenvolvimento, que é ambiente doméstico interno, com foco em arranjos de mobiliário em uso e recorte em Habitação de Interesse Social (HIS) de promoção pública, brasileira, contemporânea.
Mapear - ou cartografar - uma seleção dessas moradias, a partir principalmente da percepção dos próprios moradores quanto ao resultado de sua organização, é o caminho proposto para comunicar, refletir criticamente e entender as principais motivações, dificuldades e satisfações dos usuários, com o intuito de gerar elementos para o enfrentamento das necessidades desses cidadãos quanto à organização do seu espaço doméstico, no campo das políticas e projetos de moradia (e seus espaços internos) e do design de mobiliário popular.
Parte-se de introdução às características do objeto em pesquisa e às abordagens em campo, para reflexões teóricas sobre representações e sua aplicação prática aos dados coletados até o presente momento. Não se trata, ainda, de apresentação de conclusões, mas sim do processo de procura por resultados.

1. O objeto em pesquisa

O objeto em pesquisa a ser representado são os **arranjos de mobiliário** em uso nos ambientes domésticos internos, em Habitação de Interesse Social (HIS) de promoção pública, brasileira, contemporânea, compreendidos **a partir principalmente da percepção dos próprios usuários** quanto aos resultados de sua organização, acrescido do olhar técnico do arquiteto sobre os móveis, suas combinações, adequação ao espaço da moradia e às necessidades materiais e simbólicas dos moradores.

Quando de promoção pública, o espaço doméstico no contexto brasileiro atual é resultado da adaptação dos moradores (com as dificuldades práticas inerentes à sua vulnerabilidade econômica) a uma habitação sobre a qual usualmente não têm escolha quanto ao tipo ou inserção urbana, combinada com sua mobília e objetos anteriores e com as características do mercado moveleiro que têm à disposição. São associações potencialmente problemáticas ao bom desempenho das atividades domésticas, para o recorte da população pesquisada: as dimensões reduzidas que frequentemente caracterizam as HIS; o programa único estabelecido pelas normas dos programas habitacionais (sala, cozinha, área de serviço, banheiro e 2 dormitórios), resultando historicamente em habitações-tipo com pobre evolução formal e pouca flexibilidade de uso; aliados a uma indústria moveleira voltada ao mercado popular fortemente monopolizada, onde os interesses econômicos de gigantes do seu setor varejista se sobrepõem às necessidades dos usuários, produzindo móveis com pouca durabilidade e baixa qualidade funcional e dimensional.

O mobiliário é reconhecido por Normas Técnicas e pelas Especificações Mínimas exigidas por programas habitacionais, como um dos requisitos fundamentais para as atividades necessárias às funções do morar e sua espacialização apropriada. Ou seja, é a partir da definição do rol do mobiliário e equipamentos-padrão, suas dimensões, áreas de acesso, uso e circulações previstas vinculadas a cada cômodo que se sugere o dimensionamento e formatação das moradias. A combinação desfavorável entre a progressiva exiguidade dos espaços de habitação populares, aliada a mobiliário mal desenhado e mal produzido é apontada por vários autores em seus estudos - Arbore (2016); Folz (2008); Folz e Martucci (2007); Palermo et al. (2008); Pereira (2015); Souza (2012) – além de observarem que medidas dos móveis normalmente utilizadas como padrão nos projetos da arquitetura dessas habitações não correspondem às medidas de móveis disponíveis no mercado.

Propõe-se o olhar aprofundado sobre o uso e apropriação desse espaço não só privativo, mas de propriedade privada, como caminho para o entendimento e enfrentamento das necessidades desses cidadãos quanto à organização do seu espaço doméstico, para o aperfeiçoamento de políticas e projetos de moradia (e seus espaços internos) e do design de mobiliário popular. Entende-se que o fato desses ambientes estarem sendo organizados pelos moradores em um espaço seguro, estável e frequentemente motivo de orgulho – a casa própria – favorece a possibilidade de se expressarem e se afirmarem com mais potência, mostrar quem são e como querem ser vistos, aspecto considerado importante para os resultados da pesquisa.

Através de pesquisa qualitativa, com abordagem etnográfica, pretende-se mapear uma seleção desses territórios domésticos e, a partir de suas cartografias, reconhecer e compreender as principais motivações, satisfações e dificuldades dos usuários na relação espaço arquitetônico/mobiliário, além do reconhecimento de arranjos-tipo e das qualidades que importam para uma ambiente doméstico adequado ao recorte de população pesquisado. Admitindo-se que a pesquisa em campo poderá acrescentar ou eliminar categorias de observação e análise, num processo circular de retroalimentação entre a teoria e a prática, espera-se também, com o caminho cartográfico experimentado, identificar *insurgências*, espacialidades que contestam ou escapam do lugar-comum, apontando caminhos para viveres e organizações domésticas alternativas.

A Cartografia tem na presente pesquisa duplo papel: é ferramenta – um *meio* para sistematização e análise dos dados; mas é também *fim* - expressão gráfica descritiva de dados objetivos e subjetivos, suas relações internas e externas, dimensões, proporções, importâncias, superposições de qualidades no mesmo objeto, que permitam identificar recorrências, reconhecer conflitos e/ou adequações, suas causas e implicações.

1.1. Em campo

Valendo-se do seu protagonismo na produção brasileira recente de HIS, elegeu-se como local de pesquisa conjuntos habitacionais em áreas urbanas produzidos pelo Programa Federal Minha Casa Minha Vida (MCMV), situados na Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) e destinados à camada mais pobre da população, a chamada Faixa 1 (renda familiar até 1.800 reais). As duas modalidades da Faixa 1 abordadas serão o MCMV Construtoras e o MCMV Entidades (MCMV-E), selecionado um conjunto de cada, um total aproximado de 20 moradias, entrevistado 1 adulto por domicílio. Há importante diferença na questão da produção dos empreendimentos – um gerido pela iniciativa privada (as Construtoras), outro gerido pelas cooperativas e organizações sociais sem fins lucrativos (as Entidades) – que se reflete em alguma medida no resultado da conformação interna das moradias mas não no padrão usual de inserção urbana e organização em condomínios (Rolnik, 2014). O valor liberado pelo Programa para a produção por Unidade Habitacional (UH) é o mesmo para ambas modalidades, assim como as especificações e requisitos mínimos exigidos, e o preço final ao usuário. A seleção dos entrevistados pressupõe a construção de redes de confiança e não segue critérios rígidos (embora haja a tentativa de refletir a composição geral de ocupação dos conjuntos), mas é feita por conveniência, a partir da anuência de cada morador em participar do estudo, que indica outro conhecido e assim por diante. Ao pesquisado, é apresentado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para assinatura e respeitada qualquer exigência particular.

A partir da definição de que a percepção dos próprios usuários quanto ao resultado de sua organização doméstica é o principal ponto de partida desta pesquisa, procurou-se métodos flexíveis de aproximação ao seu espaço pessoal, numa abordagem **etnográfica**, onde o pesquisador permite que sua estrutura teórica inicial seja afetada pelo campo e pelos atores sociais,

levando a sério, nos termos deste outro, aquilo que lhe faz sentido. Denominando esse olhar como 'de perto e de dentro', no qual se identifica, descreve em seus aspectos categoriais e se constrói explicações que possam ser aplicadas em contextos distintos daqueles em que foram inicialmente identificados, o antropólogo Magnani (2002, p. 7-15) descreve os resultados obtidos através desse que é 'antes um modo de acercamento e apreensão do que um conjunto de procedimentos':

> [...] trata-se de uma totalidade empiricamente definida, mas que, capaz de ter os elementos que [a] estruturam reconhecíveis como padrões, pode ser descrita, formalizada, constituindo um modelo mais geral. Aponta para uma lógica que transcende o contexto original, com poder descritivo e explicativo.

Após levantamento das características gerais do empreendimento – histórico, projeto arquitetônico, contexto urbano - a coleta de dados em campo se estrutura basicamente em conversas e observação participante:

- entrevista semiestruturada gravada em áudio, visando: 1) o relato do pesquisado sobre seu histórico de moradias anteriores; 2) idade e composição dos moradores da residência atual; 3) relato da dinâmica das atividades domésticas dos moradores.

- entrevista semiestruturada gravada em vídeo em que o morador apresenta sua casa ao pesquisador, à sua maneira, visando: 1) a percepção do entrevistado quanto ao resultado do seu arranjo de mobiliário (motivações, dificuldades, satisfações) e 2) descrição sobre a história e procedência dos seus móveis.

- fotos do interior da moradia e seus arranjos de mobiliário.

Em tais conversas, que não têm duração definida a priori, frequentemente há acréscimos ou mudanças de ênfase nos assuntos previstos, a partir do interesse dos entrevistados.

1.2. O conjunto habitacional 1: MCMV-E

As representações exemplificadas neste estudo pertencem a moradias do Residencial João Cândido (JC), localizado no Jardim Salete, Taboão da Serra, primeiro empreendimento sob gestão do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) em conjunto com o Movimento dos Sem Terra de Taboão (MST), através do MCMV-Entidades. Acompanhando o padrão usual, segundo Rolnik (2014, p. 18), dos empreendimentos da Faixa 1 na RMSP, o João Cândido é de porte médio, dividido em 2 conjuntos adjacentes com 192 apartamentos cada, localizado em periferia consolidada e viabilizado através de parceria com as esferas de governo estadual e municipal.

O projeto arquitetônico e de urbanização do terreno teve idas e vindas entre autorias e propostas diferentes mas foi revisado e finalizado pela Usina CTAH, coletivo de profissionais com

tradição na assessoria técnica para habitação a movimentos populares. Contratada uma construtora por empreitada global e combinado que parte dos trabalhadores na obra seriam empregados entre os militantes dos movimentos, o João Cândido A (JC A) foi inaugurado em dezembro de 2014 e o B (JC B) em março do ano seguinte.

Organizados em condomínios fechados, cada um possui uma única guarita para controlar o acesso de pedestres e veículos ao espaço interno, ambas na mesma rua - observando-se que o terreno íngreme e os grandes taludes resultantes da implantação dos prédios dificultam acessos nas outras vias limítrofes. Cada conjunto possui 3 prédios com térreo mais 7 andares, com 8 apartamentos por andar (inclusive no térreo), metade das UHs com 3 dormitórios (60,35 m2), metade com 2 dormitórios (50,80 m2), ambos os tipos com área maior do que o mínimo estabelecido pelo programa e com Desenho Universal - dimensões que permitem adaptação para uso de cadeirantes. À exceção do dormitório extra e um pequeno "L" que acrescenta 2,74 m2 na sala do apartamento de 3 dormitórios, os cômodos das unidades de 2 dormitórios têm a mesma medida e formatação (Figura 1).

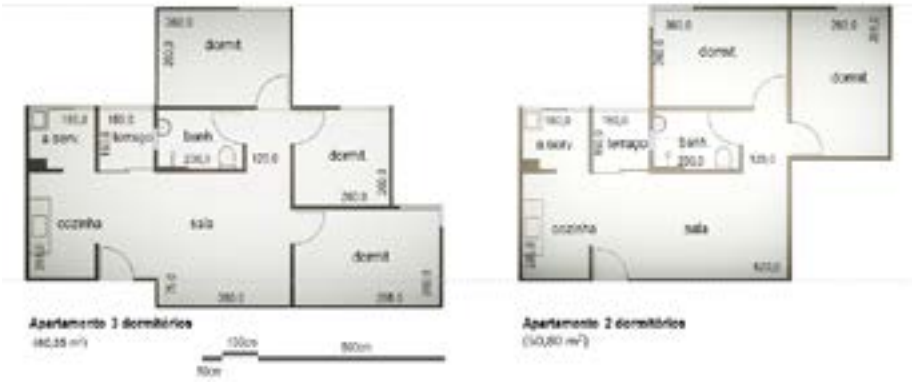


Figura 1 – Residencial João Cândido, apartamentos-tipo 3 e 2 dormitórios – fonte: anotações da autora sobre desenhos fornecidos pela Usina CTAH.

Além do diferencial de produzir moradia com 3 dormitórios, não previsto nas normas do programa, os edifícios possuem elevadores e terraços individuais nas unidades, equipamentos não usuais para essa faixa de renda (Figura 2).

Figura 2 – Pavimento tipo, com elevador e 8 apartamentos por andar - 4 com 3 dormitórios (localizados nas extremidades) e 4 com 2 dormitórios; todos as unidades habitacionais com terraço privativo – fonte: anotações da autora sobre desenho fornecido pela Usina CTAH.

2. Pensando representações

Na construção de conhecimento científico, a intenção de **explicar** deve estar na base do descrever, ou do construir uma representação. Santos (2006, p. 9) indica que para isso é necessário a elaboração prévia de um sistema de conceitos dotados de coerência interna e externa ao objeto em estudo, que permita tratamento analítico. Villaça (2011, p. 40) admite que 'a diferença entre descrever e explicar não é simples' mas trata-se de articular o processo social em estudo, aos aspectos econômicos, políticos e ideológicos da sociedade. Tufte (2005, p. 9, tradução nossa) sugere que 'o ato de organizar informação torna-se' frequentemente 'um ato de discernimento', se houver 'clareza e excelência no pensar'. Já Lefebvre (2000, p. 6-18, tradução nossa) alerta para o perigo de se confundir exclusão de ambiguidades na comunicação com 'exclusão das ambiguidades do objeto comunicado', na qual 'se substituem as contradições por uma imagem não-conflituosa, uma representação sistematizada, em outros termos, uma coerência fictícia', lembrando que 'a introdução do objeto e seu conteúdo impede para sempre a certeza perfeita', subordinando a coerência da 'identidade pura' do centro teórico à diferença do real.

Em relação ao presente estudo, parte-se do entendimento teórico do território doméstico não como algo isolado entre suas paredes, resultado apenas da combinação entre preferencias pessoais, uma dada arquitetura e a loja de móveis mais acessível, permeadas por atividades a organizar e recursos disponíveis – mas sim como um espaço inserido no mundo globalizado. Um espaço produto de relações de produção e reprodução sociais que conformam sua arquite-

tura, apresentam os objetos que irão povoá-lo e definem, em grande medida, quem os utilizará e em quais horários. Como todo espaço humano, criado e organizado para propósitos sociais, o ambiente doméstico possui códigos implícitos que acrescentam funções semânticas constitutivas da sua forma e configurações físicas, subjacentes à superfície aparente dos desejos e necessidades dos usuários, ou das funcionalidades atribuídas aos objetos.

A procura por conceitos analíticos internos à disciplina da Arquitetura envolve a definição do em quê arquiteturas como um edifício ou uma praça, por exemplo, diferem de outros objetos sociais, que, como eles, são materialidades, têm funções, são frutos de uma cultura. Para Hillier (2007, p. 2, tradução nossa), os objetos arquitetônicos são todos aqueles que se destinam à organização do espaço, o qual se dá necessariamente através de configurações espaciais que são, no geral 'não-discursivas'. Ou seja, Hillier continua, é 'como as coisas são postas juntas' que importa e, em relação às funções sociais para as quais esses objetos se destinam, as configurações contam mais que a forma arquitetônica que, a rigor, possui tipos bastante parecidos e universais. Santos (2006, p. 66-67, grifo nosso) considera que a configuração territorial – e a sua porção 'paisagem', que podemos abarcar com a visão - é um dado técnico, um sistema material fixo mas 'transtemporal, juntando objetos passados e presentes', numa construção transversal, enquanto o 'espaço são essas formas **mais a vida** que as anima', um dado social, um sistema de valores, dinâmico.

Se a espacialização refere-se 'ao modo de ser, no espaço, de um fato social' (Malard, et al., 2002, p. 6) e é possível que existam padrões para determinadas atividades, ela é também particularização, ou seja, é 'o próprio princípio da diferenciação entre lugares, produzindo combinações específicas em que as variáveis do todo se encontram de forma particular' (Santos, 2006, p. 81). O território doméstico, por conseguinte, mesmo inserido na lógica da produção/reprodução social do espaço contemporâneo, permite também a insurgência e o novo, através da apropriação pelo uso intenso e favorecido pela intimidade, pelas estratégias de sobrevivência e de reprodução da vida, de defesa e afirmações pessoais, familiares e de grupo. Nesse sentido, as observações levarão em conta que, mesmo os modos de morar estando grandemente uniformizados na sociedade contemporânea, principalmente nas urbanas, e as funções do morar possam ser agrupadas em minuciosos conjuntos de atividades e subatividades, listando-se móveis, equipamentos e cômodos considerados adequados para atende-las – ainda assim as maneiras de executar as tarefas são particulares de cada família e de cada indivíduo na família. Não se planeja, portanto, adotar a priori modelos deterministas e tentar encontrá-los nos ambientes domésticos pesquisados, mas, ao contrário, pretende-se primeiro registrar e entender os modelos que se apresentarem.

Em linhas gerais, reconhecendo e enfrentando os limites de qualquer representação face à complexidade do real, são esses os pontos que deveriam estar presentes nas cartografias pretendidas, das 'paisagens' (Santos, 2006) domésticas pesquisadas: o olhar dos usuários, além do olhar do arquiteto; as relações internas e externas ao ambiente doméstico; a inclusão de motivações e funções simbólicas, além das materiais; o olhar para as configurações espaciais e seus possíveis padrões; a atenção para as espacialidades insurgentes.

2.1. Os mapas

O sítio eletrônico da International Cartographic Association (ICA) apresenta as seguintes definições[1] (tradução nossa, grifo nosso):

> Um mapa é uma representação simbolizada da realidade geográfica, representando aspectos proeminentes ou características selecionadas, resultante do *esforço criativo de seu autor* na execução de suas escolhas, e é projetado para uso *quando as relações espaciais são de relevância principal*. A cartografia é a disciplina que trata da arte, ciência e tecnologia de fazer e usar mapas.

O mapa não é uma simples ilustração, mas uma forma precisa de comunicação gráfica (Matias, 1996, p. 101) para registro, análise e comunicação de conhecimento. Reconhecidamente uma construção cultural de quem o elabora e de quem o interpreta, para sua eficiência como transmissor da informação, é necessário que os elementos utilizados na representação da realidade que descreve sejam previamente conhecidos e reconhecidos: 'os diversos tipos de imagens (no nosso caso os mapas) são gerados por diferentes técnicas, mas todas essas técnicas, cada uma com suas especificidades, utilizam a *memória* no diálogo com o(s) receptor(es) dessa imagem.' (Fialho, 2010, p. 100, grifo nosso). Acurácia e simplificação são as características desejáveis, devendo a representação gráfica necessariamente transcrever relações entre os elementos a partir de três níveis fundamentais: associar ou dissociar, ordenar e quantificar (Matias, 1996, p. 83). Citando designações da cartografia francesa – 'mapa-imagem' que privilegia a representação e 'mapa-instrumental' que privilegia orientação – Santos (1988, p. 147) escreve: 'os mapas podem ser mais figurativos ou mais abstratos, assentar em sinais emotivos ou expressivos ou, pelo contrário, em sinais referenciais ou cognitivos. Em suma, os mapas podem ser feitos para serem vistos ou serem lidos.'

2.2. Os mapas no presente trabalho

A opção pela abordagem etnográfica na pesquisa trouxe desdobramentos, além da bem vinda flexibilidade na aproximação ao espaço pessoal dos pesquisados. Envolvendo 'métodos e procedimentos nos quais temos que ser radicalmente indutivos para a seleção do que deve ser importante para a pesquisa' (Mattos, 2011, p. 66), modificando-se o caminhar *durante* o desenrolar e a reflexão sobre o trabalho de campo, o ato de organizar as informações parciais e construir sua representação se mantém, neste momento do estudo, aberto ainda ao movimento de ajustes na observação e análise, e à própria diferença introduzida por cada moradia pesquisada.

As **transcrições** das entrevistas em áudio e vídeo são a primeira parte do processo de sistematização dos dados e têm uma estrutura não somente descritiva mas reflexiva, além de fotos dos ambientes e de indicar os intervalos de tempo em que o morador se demorou na apresentação

1 disponível em <http://icaci.org/mission/>, acesso em 10/02/2019.

de cada cômodo da moradia, informação utilizada para a posterior montagem de um gráfico. Embora as transcrições não sejam apresentadas por inteiro no mapeamento da pesquisa, são ferramenta fundamental para acesso aos dados do campo, cujo registro principal é a entrevista em vídeo com o nome de trabalho "*posso entrar?*", no qual o pesquisador bate à porta da residência portando uma pequena câmera já em ação. O morador ou moradora abre a porta, finge que o recebe pela primeira vez, conforme combinado antes, e mostra/descreve sua casa, à sua maneira. Trata-se de uma brincadeira-encenação, obviamente as respostas obtidas são declaratórias, versões construídas pelos pesquisados sobre sua realidade, carregadas de imagens que desejam mostrar de si e de suas casas. Formato destinado a deixar os entrevistados à vontade e protagonistas do depoimento, é com surpreendente naturalidade que a ação rapidamente se desenvolve, evidenciando a apropriação anterior de uma linguagem já familiar, contemporânea – falar para uma câmera de vídeo. Durante a gravação, que é feita sem cortes e tem duração variável (entre 20 e 60 minutos, no geral) de acordo com as diferenças de temperamento de cada morador, o pesquisador acumula papéis: é observador-participante e fotógrafo da ação, o que pode causar repetições ou lacunas de assuntos ou falas, facilmente percebidas e anotadas posteriormente durante a transcrição, quando, além disso, descobre-se e descreve-se espaços e detalhes que não eram o foco principal no momento da entrevista mas que foram registrados pela câmera, e procede-se às primeiras marcações de falas indicativas de motivações, dificuldades e satisfações dos entrevistados, em relação ao resultado do seu espaço doméstico (Figura 3).

00:02:31

Conceição sai do terraço e entra na sala, organizada basicamente com 4 elementos: 1) 1 grande sofá cinza azulado de ~4 lugares, em "L" [~235 + 185 x 80 cm profundidade]; 2) um tapete marrom claro com barrado branco, 3) o pequeno móvel branco onde fica a TV, 4) e 2 arandelas na parede. Diferente dos apartamentos já visitados, as costas do sofá em "L" delimitam e protegem da entrada o espaço da sala; orientando a localização da TV para a parede limítrofe aos quartos, ao invés da parede contígua à porta do terraço, como o usual (Fig. 7 e 8). Sobre o sofá, 2 pequenas almofadas, uma branca com estampa escura, outra lisa, cor terracota.

Fig. 7 – sala tem disposição diferente

Fig. 8 – sala é formada por 4 elementos: sofá, móvel TV, tapete, arandelas

LEGENDA:

00:00:00 *= anotação de tempo na entrada e saída de cada cômodo.*

Comentários do pesquisador

C = o entrevistado

E = o pesquisador.

Falas a realçar

Conceição aponta para as arandelas da sala:

C – que mais que eu modifiquei ... aqui eu coloquei essas 3 ... [*corrige]* essas 2 luminárias né ... ali tem mais 1 luminária [*aponta para o teto*] ... eu eliminei, deixei só uma, centralizada ...

E – tinha uma aqui, não?

C – lá [*aponta para o teto acima da mesa de jantar*] ... eliminei a de lá, deixei aqui [*aponta a luminária centralizada no teto*] ... e coloquei essas 2 na parede ...

E - humhum ... mudou cor né, das [*paredes*] ... pintou ...

C – isso, isso, coloquei essas 2 [cores] que dão um destaque *bem* legal na parede né? [*salmão claro ao longo da parede da porta de entrada, desde o balcão até a parede dos quartos e corredor - quando a cor muda para um verde suave, que se repete internamente nos 3 quartos*].

E – é, deve ficar legal quando você ... apaga essas e fica só essas né ...

C – é .. e coloquei essa ... como que fala?

Figura 3 – Parte transcrição de vídeo-entrevista "posso entrar?" – fonte: elaboração da autora.

As primeiras tentativas de organização dos dados se aproximam de 'mapas-imagem' (Santos, 1988), combinando-se desenhos, fotografias, textos, gráficos, em escalas que se equilibram entre o não comprometimento da clareza do conteúdo e as limitações impostas pelas dimensões do suporte em que será divulgado – o papel, tamanho A4, orientação paisagem. Cada moradia, identificada numericamente na ordem em que foi pesquisada, será representada por um conjunto de mapas que, além de formarem o seu mapa geral, quando separados e agrupados por assunto (também numerado) com os das outras moradias, permitirão recortes específicos e cruzamentos de análise. Cada conjunto de mapas é dividido em 2 grupos, que demandam estratégias diferentes de representação: grosso modo, um que apresenta o olhar do pesquisado, outro que apresenta o olhar do arquiteto, embora essa divisão não seja estanque, já que o olhar do pesquisado é um guia que permeia todo o estudo.

A parte que apresenta o morador e seus coabitantes, sua origem e percurso de moradias, a forma como apresentou seu espaço doméstico, os assuntos que privilegiou, têm o **texto** como eixo principal, que funciona como legenda para as outras figuras do mapa e a partir do qual surgem comentários contextuais. Esse texto, embora não seja necessariamente literal, tem origem nas citadas transcrições das entrevistas. Optou-se por não se estabelecer localizações ou dimensões rígidas para os elementos propostos, à exceção dos 2 números acima e à direita na página, indicativos da moradia pesquisada e do assunto do mapa, em formato flexível para que a representação se adapte ao objeto representado e não o contrário (Figura 4).

Figura 4 – Esquema geral dos mapas tipo 1 – fonte: elaboração da autora.

Os comentários contextuais, que podem fazer parte de qualquer mapa, surgem a partir das falas dos entrevistados ou da observação do pesquisador, e podem se referir a recordações enfáticas sobre a cidade natal, sobre a menção a um ambiente, móvel ou objeto destacado, evidenciando conexões (Figura 5).

Figura 5 – Exemplos de 2 comentários originados das entrevistas e observações – Fonte: elaboração da autora.

O primeiro mapa apresenta **o morador** entrevistado, localiza onde nasceu, mostra esquemas (na mesma escala) da cidade de origem e a do domicílio atual, localiza e faz breve relato sobre o percurso de moradias anteriores em São Paulo. Embora muitas mudanças de domicílio e principalmente sua localização possam no geral ser um indicativo de vulnerabilidade econômica, respeitou-se as diferenças em detalhes e interesse que cada entrevistado demonstrou nos depoimentos. Alguns descreveram em minúcias a quantidade de cômodos de cada residência, e localizações precisas. Outros foram mais vagos ou lacônicos, indicando apenas bairros, fazendo confusão por vezes no histórico relatado. Procurou-se principalmente ser cuidadoso em não invadir assuntos interditos ou desconfortáveis para o entrevistado.

O segundo mapa inicia a descrição **do apartamento** e seu espaço interno. Informa sua tipologia (2 ou 3 dormitórios), quantos são os moradores e sua faixa etária, como se distribuem nos dormitórios, além de fazer breve descrição e localização da procedência declarada de alguns móveis. Ainda em desenvolvimento, os ícones para a informação sobre os moradores listam 6 faixas etárias, fazendo apenas uma junção entre 2 faixas usualmente classificadas em separado: jovens adultos (18 a 24 anos) e adultos (25 a 64 anos), considerando a proximidade de suas necessidades quanto às funções domésticas (Figura 6). Pereira (2015, p. 51-59), fazendo compilação entre autores, lista 7 faixas etárias, baseadas em 'etapas da vida e necessidades individuais' que se refletem, ou deveriam se refletir, na espacialidade doméstica. Bebês necessitam de espaços vazios no piso para brincar e aprender a se movimentar, por exemplo. Na primeira infância é recomendável que a criança possa 'tomar posse' de algum espaço para si, com guarda de brinquedos, além da necessidade de itens de segurança como telas de proteção em janelas e guarda de substâncias químicas em lugar inacessível. Crianças na 2ª infância

iniciam atividade escolar, com necessidades específicas, além de tenderem à 'segregação por gênero quase total por volta dos 6-7 anos'. Adolescentes costumam causar grande impacto no ambiente doméstico, recebendo grupos de companheiros e amigos na sala ou nos quartos. Jovens adultos entram no mercado de trabalho, acarretando demanda de uso do banheiro em horários simultâneos, têm filhos e companheiros, e não necessariamente mudam de casa, por exemplo. Idosos necessitam de banheiros e cozinhas adaptados para uso de andadores ou cadeira de rodas e espaços de armazenamento adequados ao seu alcance.

Figura 6 – Ícones dos moradores por faixa etária; em vermelho os moradores de um dos apartamentos pesquisados – fonte: elaboração da autora.

O terceiro mapa sistematiza informações sobre a vídeo-entrevista ***'posso entrar?'*** realizada com o morador: a ordem em que sua casa foi mostrada; a proporção do tempo em que se demorou em cada cômodo em relação à duração total da gravação (Figura 7); suas principais menções quanto a aspirações, reclamações ou elogios às qualidades do seu arranjo doméstico, e apresenta imagens de cada ambiente, com indicação dos pontos de vista. As convenções cromáticas representam os cômodos e serão, claro, mantidas em todas as residências pesquisadas, variando-se a ordem e o intervalo de tempo em que foram mostrados.

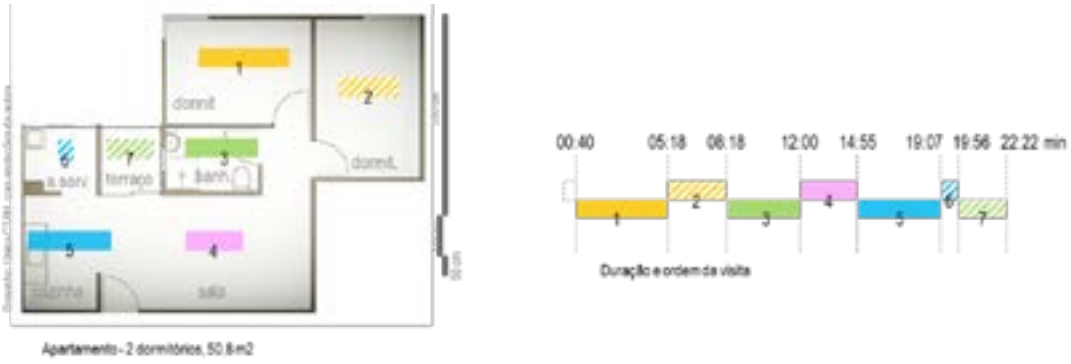


Figura 7 – Parte da sistematização da ordem e tempo da visita – fonte: elaboração da autora.

O quarto mapa (Figura 8) e sua sequência fazem **comentários** sobre o ambiente, móveis e objetos, seus arranjos, tipologia, usos, a partir das importâncias surgidas nas entrevistas e/ou nos aspectos que chamam a atenção do pesquisador. Em princípio, pelo menos 1 mapa desse tipo para cada cômodo da casa estabeleceria uma sistematização de anotações permitindo tratamento analítico.

Figura 8 – Mapa 4 – Comentário: os cantos preferidos – fonte: elaboração da autora.

O segundo grupo de mapas, organizado em torno do olhar técnico do arquiteto, inicia-se com a localização da moradia no Condomínio, no prédio, no andar (Figura 9) e se estrutura principalmente em torno da **planta do apartamento** e o seu mobiliário, que é desenhado a partir da observação dos registros fotográficos dos ambientes, já que levantamentos técnicos para medições se mostraram de difícil implementação. No caso do João Cândido, esse trabalho foi facilitado pela referência fornecida pelo piso cerâmico dos apartamentos, de 1 tipo só em todos os cômodos, e quadriculado. São 7 os assuntos desses mapas (Figura 10):

- **o zoneamento** – registrar como se usa efetivamente os espaços. Cozinhas por vezes se espraiam até as áreas de serviço, cujos objetos são deslocados em caixas para o terraço. O terceiro dormitório pode virar quarto de serviço se houver poucos moradores. Na sala atende-se clientes que vêm comprar perfume. O espaço de circulação é moradia dos pássaros na gaiola, porque fica perto da luz natural do terraço.
- **os objetos** – as classificações partem dos objetos e móveis em si (cortinas, camas, mesas) e não das atividades (proteger janelas, dormir, comer), primeiro porque o móvel é o objeto principal do estudo, segundo porque as atividades podem ser exercidas com flexibilidade em relação ao móvel ou equipamento recomendado.
- **os materiais predominantes** – levantamento dos principais materiais construtivos.
- **a procedência** – registro dos modos de aquisição dos móveis: comprado, doado, sob medida, usado, o móvel preferido.

- **altimetria** – as curvas de nível resultantes dos volumes dos móveis e seus arranjos.
- áreas de uso – verificação se os arranjos possibilitam áreas adequadas ao uso dos móveis e equipamentos.
- áreas de circulação – desenho das rotas de circulação possível entre os cômodos, resultante da configuração de mobiliário existente (não se considera deslocamentos específicos para tarefas).

Figura 9 – Mapa 5 – Localização do apartamento – fonte: elaboração da autora.

Figura 10 – Exemplo (miniaturizado) de mapeamentos em diversos domicílios – fonte: elaboração da autora.

3. Discussão

Os mapas do tipo 1 (o olhar do pesquisado), que combinam a palavra, desenhos, fotos, gráficos, demandam uma profusão de legendas para registros de autoria de cada elemento, por vezes difícil de ser solucionada graficamente. Comentários que surgem utilizando-se conteúdo da rede mundial de computadores, poderiam ser vinculados a códigos Quick Response (QRC), ligando-se à informação online através de escaneamento por câmeras fotográficas de telefones celulares. Os QRCs poderiam ser utilizados também para acesso a conteúdo especialmente produzido pela pesquisa, como às vídeo-entrevistas por exemplo, se convenientemente editadas para se preservar privacidades. Outro problema identificado é que, mesmo que a grade de diagramação dos mapas não tenha sido rigidamente estabelecida, ainda assim há limites impostos pelas dimensões do suporte e a necessidade de legibilidade, ocasionando por vezes o temor que a necessidade de edições de textos e imagens possa se sobrepor às necessidades do conteúdo a ser representado.

A quantidade de categorias e características a registrar, que aumenta a cada domicílio pesquisado, e as legendas para sua correspondente representação constituem outro desafio. A tabela proposta inicialmente para as faixas etárias dos moradores, por exemplo, logo se mostrou insuficiente ao desconsiderar cães, gatos, pássaros, cuja presença nos domicílios ocupam espaços e explicam configurações específicas de objetos. No geral, a primeira escolha dos signos recai, na presente pesquisa, para ícones, enquanto comunicação mais direta inclusive para público não especializado, mas essa estratégia não foi possível no mapeamento das configurações de mobiliário dos ambientes, onde se adotou símbolos como convenções cromáticas, texturas, grafismos, embora haja no meio alguns ícones - para vasos de plantas e bicicletas – numa certa confusão conceitual. Das tarefas ainda não concretizadas está separar melhor os temas dos mapas por paletas cromáticas diferentes entre si, para que a identificação visual seja mais rápida (Figura 11).

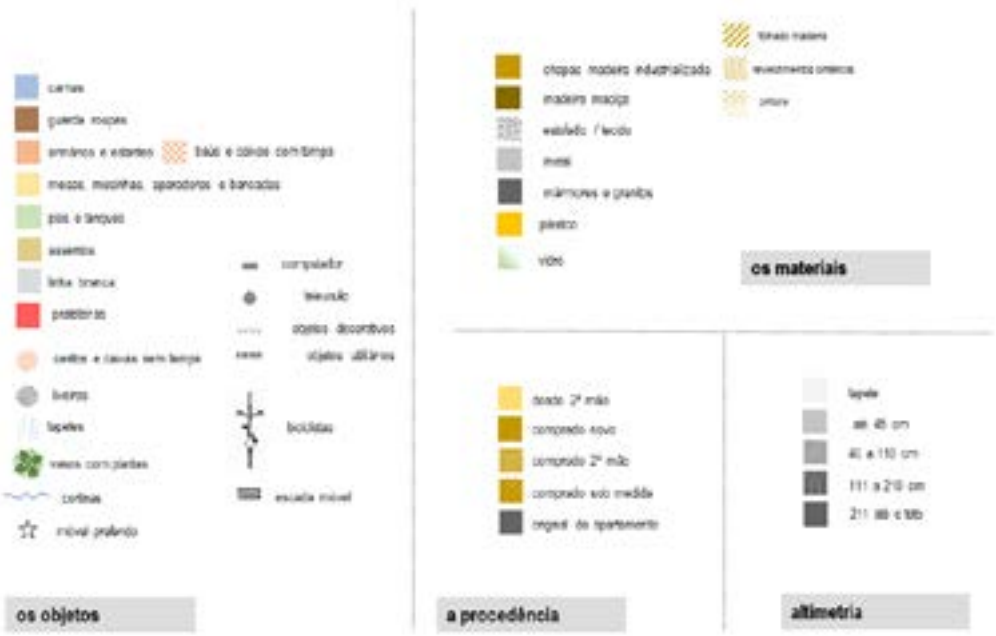


Figura 11 –Estudo das legendas – fonte: elaboração pela autora.

Na observação dos arranjos, não há como não notar que, entre as funções do mobiliário, frequentemente está o suporte de objetos decorativos ou objetos utilitários (como as caixas em cima dos guarda roupas). Estabeleceu-se 2 tipos de grafismos (Figura 12) para acrescentar aos móveis no mapeamento desses casos, mas ainda há questões a resolver, como por exemplo, representar o volume, que pode ser considerável principalmente nos objetos utilitários. O que remete à uma questão correlata, que é anotar **a bagunça**. Enquanto indicador de possível sintoma de problemas na organização doméstica, a bagunça é elemento importante para ser registrada. Mas há pessoas que são bagunceiras mesmo quando têm espaço e recursos suficientes para não sê-lo. E há bagunças que ocupam seus espaços nos domicílios porque são coleções de objetos importantes demais para serem jogados fora (Figura 13) e, sem espaço suficiente, ficarão sem solução (por vezes sem que o morador se incomode, aparentemente).

Figura 12 – Grafismos simbolizando objetos decorativos ou utilitários, para acrescentar aos móveis quando dos mapeamentos – fonte: elaboração da autora.

Figura 13 – Bagunças de qualidades diferentes, indicativas de problemas diferentes – fonte: fotos da autora.

Outra lacuna a ser resolvida, é o registro de mudanças feitas pelos moradores em paredes e tetos, na forma de pinturas, novos pontos de luz e tv, roda tetos, forros de gesso rebaixados, e decorações personalizadas (Figura 14).

Figura 14 – Pintura na parede, feita por uma das moradoras do apartamento – fonte: foto da autora.

4. Conclusão

A estratégia proposta, flexível na forma, tem sido satisfatória para o registro do objeto em estudo. A profusão de mapas em desenvolvimento para cada domicílio reflete sua complexidade, as múltiplas camadas de observação envolvidas no trabalho etnográfico em campo e um dos objetivos da pesquisa, que é o olhar cuidadoso sobre o que Leite (2000) denominou de 'as imagens ausentes', ao referir-se à quase inexistência de representações, nomeadamente em termos iconográficos, de interiores do 'espaço doméstico de grupos sociais desfavorecidos e de menor visibilidade social' – ausência essa 'sincrônica' mas também 'diacrônica'. Nesse sentido, pretende-se preservar ao máximo a integridade das evidências visuais divulgadas, em fotogra-

fias sem cortes ou manipulações.

Quanto a estabelecer conclusões a partir dessas cartografias na relação espaço arquitetônico/ arranjos de mobiliário, há grande distância a percorrer ainda e a especificidade de se trabalhar com dados qualitativos, não passíveis de serem colocados em gráficos binários de relações de causa e efeito entre categorias. O estágio atual da pesquisa – decupar, catalogar, classificar, arquivar, dividir – deve se preocupar em não perder o olhar de sistema, de estrutura, do todo. Mapa urdido em camadas simultâneas de vidas, palavra, ações, objetos, paisagens (Figura 12).

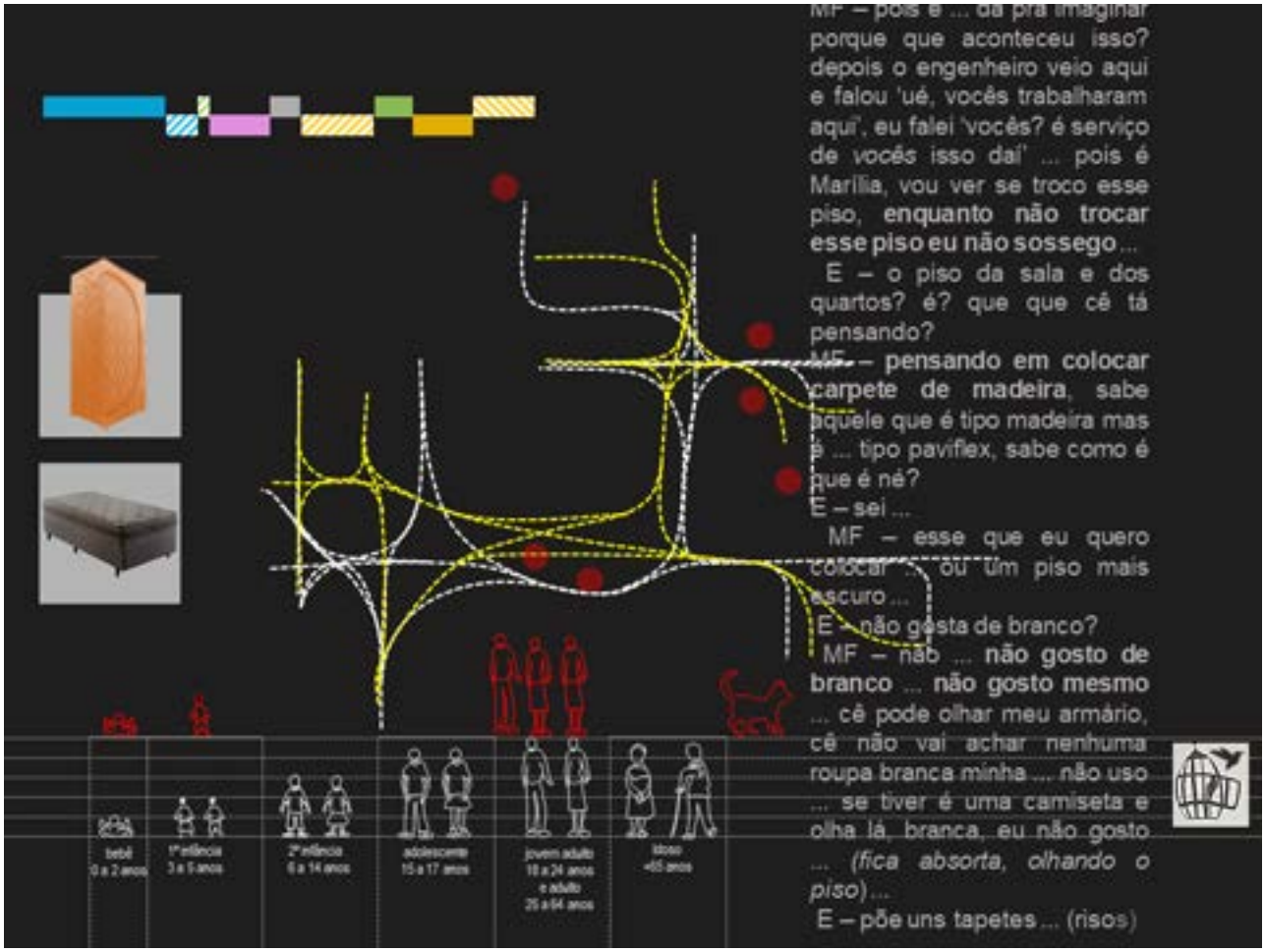


Figura 12 – Mapa-exercício – fonte: elaboração da autora.

Referências

ARBORE, Célia M. *Mobiliário industrializado popular em situações de uso em moradias de famílias de baixa renda.* São Paulo : Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016. 618 p. Tese de Doutorado em Design e Arquitetura.

FIALHO, Daniela M. *Cidades Visíveis:* para uma história da cartografia como documento de identidade urbana. Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010. 479 p. Tese de Doutorado em História.

FOLZ, Rosana R. *Projeto tecnológico para produção de habitação mínima e seu mobiliário*. São Carlos : Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2008. 364 p. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

FOLZ, Rosana R., e MARTUCCI, Ricardo. Habitação Mínima: discussão do padrão de área mínima aplicado em unidades habitacionais de interesse social. *Revista Tópos* [suporte eletrônico], 2007, v. 1, n. 1, p. 23-39. [acesso 06 Fevereiro 2019]. Disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/topos/article/view/2187>.

HILLIER, Bill. *Space is the machine:* Introduction. [Electronic edition]. London: Space Syntax, 2007. 9 p. [cited 17 Janeiro 2018]. Available from: < http://spaceisthemachine.com/>.

LEFEBVRE, Henri. *Más allá del estructuralismo***.** [S. l.] : Ediciones elaleph.com, 2000. 273 p.

LEITE, Carolina. A linguagem dos objectos e a criação de significado doméstico: um repertório de afectos. *Comunicação e Sociedade 2,* 2000, Vol. 14 (1-2), p. 205-216.

MALARD, Maria L., *et al.* Avaliação Pós-Ocupação, participação de usuários e melhoria de qualidade de projetos habitacionais: uma abordagem fenomenológica. In ABIKO, Alex K., e ORNSTEIN, Sheila., ed. *Inserção Urbana e Avaliação Pós-Ocupação (APO) da Habitação de Interesse Social*. São Paulo : FAUUSP, 2002. p. 243-267.

MATIAS, Lindon F. *Por uma cartografia geográfica:* Uma análise da representação gráfica na geografia. São Paulo : Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1996. 143 p. Dissertação de Mestrado em Geografia.

MATTOS, CLG. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., org. *Etnografia e educação:* conceitos e usos [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 49-83. ISBN 978-85-7879-190-2. [cited 06 February 2019]. Available from: SciELO Books <http://books.scielo.org>.

MELO, Paulo CT. *Agroindústria de tomate no Brasil:* 100 anos de história e evolução. [S.l. : s.n.], 2014. 89 p.

PALERMO, Carolina, *et al.* Impacto do Mobiliário nos Espaços Internos da HIS. In Espaço Sustentável: Inovações em Edifícios e Cidades [suporte eletrônico], nº 7, São Paulo, 2008. São Paulo : NUTAU/USP, 2008. [acesso 06 Fevereiro 2019]. Disponível em: <https://www.usp.br/nutau/CD/101.pdf>.

PEREIRA, Gabriela M. *Funcionalidade e qualidade dimensional na habitação*: Contribuição à NBR 15.575/2013**.** Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, 2015. 232 p. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

ROLNIK, Raquel, coord. *Ferramentas para avaliação da inserção urbana dos empreendi-*

mentos do MCMV. São Paulo : Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Equipe Laboratório Espaço Público e Direito à Cidade (LabCidade), 2014. 140 p.

SANTOS, Boaventura de S. Uma cartografia simbólica das representações sociais: prolegômenos a uma concepção pós-moderna do direito. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Março 1988, nº 24, p.139-172.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 260 p.

SOUZA, Jacqueline E. O interior da Habitação popular: uma análise do arranjo do mobiliário pela ótica da Ergonomia. *Revista Especialize On Line* [suporte eletrônico], Janeiro, 2012, nº 4, 43 p. [acesso em 11 Fevereiro 2019]. Disponível em: < https://www.ipog.edu.br/revista-especialize-online/edicao-n4-2012/o-interior-da-habitacao-popular-uma-analise-do-arranjo-do-mobiliario-pela-otica-da-ergonomia/>

TUFTE, Edward R. *Visual Explanations*: Images and Quantities, Evidence and Narrative. 7. ed. Cheshire : Graphics Press LLC, 2005. 158 p.

VILLAÇA, Flávio. São Paulo: segregação urbana e desigualdade. *Estudos Avançados*, 2011, 25 (71), p. 37-58.

ARQUITETURA INDÍGENA XINGUANA: UM ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES

Ruth Cuiá Troncarelli, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP, Brasil
ruth.troncarelli@usp.br

Palavras-chave:

Tecnologia da Arquitetura; Arquitetura indígena; Representações da Arquitetura; Imaginário.

RESUMO

O artigo em questão trata da temática da arquitetura indígena alto xinguana, com destaque para o povo kamaiurá. Primeiramente, pretende-se analisar o entendimento da casa e da aldeia, nos estudos feitos pela antropóloga Carmen Junqueira, na década de 60, passando pelas pesquisas da arquiteta Cristina Sá, na década de 80, e no mesmo período, da artista Maria Heloísa Costa e do arquiteto Hamilton Malhano, e por fim, pelo arquiteto José Portocarrero, nos anos 2000. A aproximação se dá principalmente pelo viés imagético, em que uma parte das imagens apresentadas por estes autores é revelada neste artigo. Paralelamente à investigação bibliográfica está o levantamento iconográfico, cuja principal base até o momento são as fotografias presentes no acervo do Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Devido ao grande número de imagens, apenas uma pequena amostragem está contida neste trabalho. Em segundo lugar, a ideia do artigo é trazer para a discussão a maneira como os kamaiurá compreendem o mundo (visível e invisível), e a materialização dessas concepções nas narrativas dos mitos e na própria arquitetura, em que os estudos de Pedro Agostinho (1979) e Etienne Samain (1991) amparam a discussão. Discorre-se sobre os conceitos de horizontalidade e verticalidade, presentes nas aldeias terrestre e celeste.

Introdução

Atualmente no Brasil habitam 252 povos indígenas, falantes de mais de 150 línguas (RICARDO; RICARDO, 2017). Estes povos possuem diferentes histórias de contato, línguas, culturas, costumes, integração ao mercado, e modos de ocupar um território e de construir suas casas, sendo a cultura indígena uma cultura viva, que está em constante transformação.

Em vista de tal fato, em termos quantitativos, poucos são os trabalhos que abordam a temática da arquitetura indígena brasileira, embora esta quantificação tenha sofrido um acréscimo desde a década de 1980. Segundo Costa e Malhano (1986), a dissertação da arquiteta Cristina Sá, defendida em 1982, era até então a única obra voltada para o estudo da arquitetura indígena, no caso, do povo Xavante.

Desde 1980 até o momento, em levantamento feito no ano de 2018, foram identificados 13 trabalhos de pós-graduação de arquitetos e engenheiros, com enfoque na arquitetura de povos índigenas. Ressalta-se que para este levantamento inicial, o "Guia de Fontes sobre a Arquitetura Popular", organizado pelo grupo de estudos "Arquitetura Popular: espaços e saberes", coordenado pela professora Márcia Sant'anna, da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), propiciou levantar algumas das bases bibliográficas referentes à temática da arquitetura indígena.

Quanto às publicações, fundamentais para o debate do tema em questão, temos o livro "Habitações Indígenas" (1983), organizado pela antropóloga Sylvia Caiuby Novaes[1], o capítulo "Habitação Indígena Brasileira" (1986), de Maria Heloísa Fénelon da Costa e Hamilton Botelho Malhano,[2] e mais recentemente o livro de José Afonso Portocarrero "Tecnologia Indígena em Mato Grosso: Habitação", publicado em 2010 e relançado em 2018.

Apesar da pouca visibilidade desta temática na academia, iniciativas importantes têm sido tomadas para o incremento da pesquisa da arquitetura indígena. A começar pelo grupo de estudos já citado anteriormente, e também com a criação do grupo de pesquisa em 2007, "Tecnoíndia: Núcleo de estudos e pesquisas tecnológicas indígenas", coordenado pela antropóloga Maria Fátima R. Machado e pelo arquiteto José A. B. Portocarrero na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá. E por fim, o recém formado grupo de estudos "Abya-yala: Opção Decolonial e Culturas Ameríndias na História da Arte e da Arquitetura", coordenado pelos professores Renata Martins e Luciano Migliaccio, da Universidade de São Paulo (FAUUSP), propõe-se também a trazer a discussão da temática indígena para as pesquisas e debates.

Em texto introdutório contido no livro de Portocarrero (2018), a arquiteta Cristina Sá com "Habitação indígena: uma provocação necessária" (2015), discorre sobre a falta de pesquisa sobre o tema, e a visão das sociedades indígenas que ainda perdura:

1 O livro organizado por Sylvia Caiuby Novaes conta com os textos das antropólogas Maria Elisa Ladeira, Aracy Lopes da Silva, Lux Vidal, Dominique Gallois, Lúcia Hussak van Velthem e da arquiteta Cristina Sá.
2 O artigo faz parte do livro Suma Etnológica Brasileira (Volume 2).

Falar sobre a habitação indígena parece ter sempre um quê de desafio. Nos arquitetos, ela até pode despertar admiração, mas em geral fica mesmo entre o pitoresco e o exótico. Não é difícil encontrar desconhecimento e descaso. Vista em geral a partir de ideias já bem estabelecidas ou até mesmo claramente preconceituosas, ela é considerada como resíduo de um passado morto, e não como tradição e cultura vivas. Exceções à parte, imagina-se que é tosca, repetitiva, sem maior interesse. Duvida-se que possa ser o sofisticado resultado de um longo processo de experimentação, ou que tenha muito o que ensinar (2015 apud PORTOCARRERO, 2018, p.11)

> O texto de Sá (2015) também nos coloca outra questão, que é a validação do uso da palavra "arquitetura" para remeter às habitações dos povos indígenas. Semelhantemente, a professora Márcia Sant'anna (2013), discorre sobre o significado implícito atrelado à mesma palavra: "Como observou Paola Berenstein Jacques, dirigir o olhar para o universo popular implica questionar a noção hegemônica de arquitetura como arte e saber eruditos" (2013, p. 2).

O emprego da palavra "arquitetura" pode provocar certo estranhamento para algumas pessoas, causado tanto pelo desconhecimento cultural que se tem sobre os povos indígenas, tanto quanto pela veiculação da "falsa imagem do índio como incapaz de usos complexos do espaço, da criação de formas e técnicas para maior conforto e adaptação ao ambiente, incapaz enfim de, partindo de recursos simples, produzir arquitetura" (SÁ, 2015 apud PORTOCARRERO, 2018, p.12).

Pela bibliografia levantada até o momento da pesquisa, nota-se a diversidade dos formatos das casas de diferentes povos, mas também elementos, fatos, fenômenos, que vão muito além da simples descrição de materiais e da tecnologia empregada para a sua construção. É todo um mundo de elementos significantes, todo um imaginário que está fundamentado no entendimento da sociedade e cultura que estes povos possuem, seus mitos e sua maneira de viver.

É o que Sá (2015) apresenta por fim, em que se espera que as pesquisas nesta temática devem perpassar pelas:

> (...) memórias, vestígios, tradições, processos, representações, ou partir da matéria para chegar ao imaterial, e vice-versa. A habitação responde a inúmeras necessidades humanas diferentes, nem todas práticas, e pesquisas com objetivos muito simples podem apresentar desdobramentos surpreendentes quando se percebe, por exemplo, que formas, técnicas, materiais construtivos, objetos ou espaços aparentemente comuns podem espelhar mitos, transmitir tradições, definir hierarquias, informar sobre papéis sociais. Enfim, que podem ser produtores e produtos de relações sociais ou simbologias complexas, o que é especialmente verdadeiro para os espaços ditos vazios. Nem sempre o real é visível ou palpável. A habitação, por mais frágil, precária e transitória que pareça, é sempre importante: ela nunca é um tema simples para pesquisa, pois está sempre embebida de significados, é um suporte para o invisível (2015 apud PORTOCARRERO, 2018, p.15).

No caso do artigo em questão, as representações serão o ponto de partida para a aproximação ao estudo da arquitetura indígena. O enfoque será dado para algumas das representações (in-

vestigadas até o momento) da arquitetura dos povos do Alto Xingu, especificamente do povo Kamaiurá, pertencentes ao Território Indígena do Xingu (TIX), no estado do Mato Grosso.

O TIX atualmente abriga dezesseis povos indígenas, e compreende quatro terras indígenas (Terra Indígena Parque Índigena do Xingu (TIPIX), TI Batovi, TI Wawi e TI Naruvôtu), no norte do estado de Mato Grosso. O complexo cultural alto xinguano como pode ser chamado, engloba a porção sul da TIPIX, conhecida como Alto Xingu. Nesta região estão os povos Aweti, Kalapalo, Kamaiurá, Kuikuru, Matipu, Mehinako, Nahukuá, Naruvôtu, Trumai, Waujá e Yawalapiti. Apesar de terem línguas diferentes, apresentam costumes, modo de vida e visão de mundo semelhantes, embora cada um desses povos mantenha sua identidade étnica.

Em relação ao povo Kamaiurá, atualmente está distribuído em três aldeias (Morená, Jacaré e Ipavu). Os Kamaiurá são falantes de uma língua pertencente à família linguística Tupi-guarani, do tronco Tupi. Suas aldeias seguem o modelo alto xinguano, com casas dispostas em círculo, formando um pátio cerimonial ao centro. A aldeia Morená é considerada "centro do mundo para eles", a terra mítica, e a Lagoa de Ipavu um local muito importante para este povo, remetendo à área de ocupação inicial. Para eles o seu território engloba as casas, o pátio cerimonial, a mata que rodeia a aldeia, a lagoa de Ipavu e seus riachos, além dos rios Kuluene, Kuliseu e Ronuro. (JUNQUEIRA, 1979; Instituto Socioambiental/ ISA, 2018).

Assim, após esta breve introdução ao tema, o artigo propõe-se a investigar como a arquitetura dos povos do Alto Xingu foi representada, e alguns dos possíveis papéis dessas representações iconográficas para a análise e entedimento da arquitetura.

Tendo em mente que as representações permitem uma aproximação ao conhecimento de uma outra cultura, o entendimento da maneira de construir de um povo, compreender as técnicas, materiais, modos de fazer e possíveis transformações, além de serem registros da memória de um povo e da nossa própria história. Assim, o enfoque dado neste artigo é principalmente o imagético.

Espera-se que o trabalho possa contribuir para a criação de um novo imaginário, uma nova perspectiva crítica, relacionada aos povos indígenas e seus saberes, de maneira a valorizá-los e difundi-los.

Análise do material

Busca-se fazer uma breve apresentação do material utilizado como base para a análise das representações. As iconografias que serão utilizadas como base do trabalho foram retiradas de livros, e contemplam croquis, plantas, elevações, e também do acervo digital do Museu do Índio[3].

Seguindo uma ordem cronológica, o primeiro trabalho que contempla reflexões sobre a casa Kamaiurá é o de autoria da antropóloga Carmen Junqueira "Os Índios de Ipavu" (1979). Segun-

3 O acervo pode ser acessado por meio do link <http://www.museudoindio.gov.br/>.

do a autora, os dados apresentados no estudo são coletados desde 1965, e se referem a cinco viagens de campo à aldeia kamaiurá, em 1965, 1966, 1968, 1970 e 1971 (JUNQUEIRA, 1979, p.8). Vale ressaltar que as imagens contidas neste livro, são as mesmas que estão divulgadas no site do Instituto Socioambiental.

Junqueira afirma que em 1970, a aldeia abrigava seis casas (JUNQUEIRA, 1979, p.55), e que em 1971, a aldeia localizada perto da Lagoa de Ipavu abrigava sete casas, com um total de 131 pessoas (JUNQUEIRA, 1979, p.13).

De 1965 até a época que o livro foi escrito, ocorreram novas construções apenas uma vez, em decorrência da mudança da aldeia para uma pequena distância do local anterior em 1971. A autora descreve que as casas tem dimensão menor do que as anteriores, o que segundo ela, pode ser devido a se terem menos homens nos grupos domésticos para construírem as casas. Carmen compara os dados das dimensões das casas apresentados por Eduardo Galvão, em 1953 (Aldeia próxima ao rio Tuatuari)[4], com as da aldeia em 1970 e 1971 (JUNQUEIRA, 1979, p.52-53).

Juntamente ao texto são apresentadas imagens relativas ao processo de construção de uma casa, mas sem entrar na descrição das etapas da construção, ou detalhes relativos à técnica, aos materiais e simbologias. As imagens também se referem ao interior da casa, e aos objetos presentes em alguns espaços, como o local do depósito de polvilho e mandioca.

Figura 1: Aldeia Kamaiurá (Autoria de Carmen Junqueira).

Figura 2: O início da construção de uma casa (Autoria de Carmen Junqueira).

4 A aldeia Kamaiurá localizava-se em 1953 próxima ao rio Tuatuari, ou seja, em um local diferente da aldeia no qual se refere Carmen Junqueira, próxima à lagoa do Ipavu.

Figura 3: Estrutura da casa (Autoria de Carmen Junqueira)

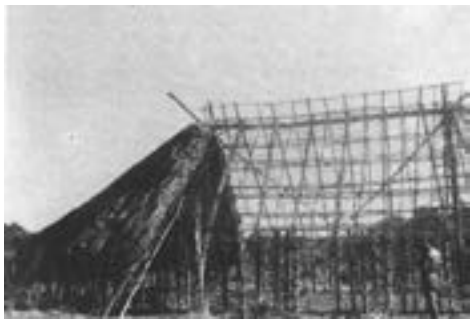


Figura 4: Fixação da cobertura de sapé (Autoria de Carmen Junqueira).

Figura 5: Casa pronta para ser habitada (Autoria de Carmen Junqueira).

Figura 6: Depósito de polvilho e polpa de mandioca (Autoria de Carmen Junqueira).

Em 1979 é publicado o trabalho de Cristina Sá com fotografias de Eduardo Bacellar "Habitação Indígena no Alto Xingu"[5], que surgiu em decorrência da visita a quatro aldeias em 1978, dos povos "Yawalapiti, Mehinaco (ambas de tronco linguístico Aruak), Kalapalo (tronco Karib) e Kamayurá (tronco Tupi)" (SÁ, 1979, p. 130). Foram feitos levantamentos nas aldeias Kamayurá e Yawalapiti, e as fotografias foram feitas em todas as aldeias (embora no texto somente nos seja revelada a fotografia da casa Yawalapiti).

Sá (1979) procura estabelecer uma característica geral do que é a aldeia xinguana, sem se deter à características particulares de cada uma. Em sua definição, a aldeia tem o formato circular, composta por um conjunto de casas, que configuram um grande pátio ao centro. Neste pátio, um pouco fora do centro estão concentradas as sepulturas, e no centro a casa dos homens ou casa das flautas. Ela descreve as áreas consideradas particulares e as áreas públicas.

Em seguida aborda a definição da "Casa tradicional', em que as diferentes partes da casa estão relacionadas com partes do corpo humano. Em seu texto também está descrito o processo de construção de uma casa Yawalapiti, que durou seis meses para a sua finalização, período em que houve festas por toda essa época.

Em relação às iconografias apresentadas, as duas fotos apresentadas são referentes à aldeia Yawalapiti, de autoria de Eduardo Bacellar. Com exceção de uma imagem (Figura 07), as demais estão contidas no texto de Cristina Sá, no livro de Caiuby (1983), apresentadas a seguir.

Figura 07: Casa da aldeia Yawalapiti, em 1978 (Autoria de Eduardo Bacellar).

Esta publicação de 1979 serviu como base para a publicação da mesma autora em 1983, "Observações sobre a Habitação em três grupos indígenas brasileiros", no livro organizado por Sylvia Caiuby Novaes. Cristina Sá em "A Habitação Yawalapiti" (1983), reapresenta a planta de implantação da aldeia, fotografias de Eduardo Bacellar, os cortes, esquema construtivo e as duas plantas das casas.

5 Este texto segundo a autora é uma reprodução parcial do trabalho apresentado na Premiação Anual do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-RJ) em dezembro de 1978, com o título "Habitação indígena: Alto-Xingu – Ilha do Bananal" (SÁ, 1979, p.129).

A seguir, tem-se a planta de implantação da aldeia Yawalapiti.

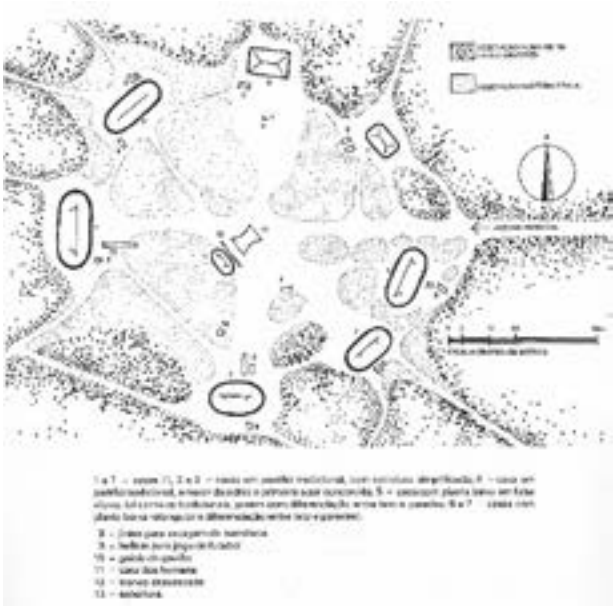


Figura 08: Planta de implantação da aldeia Yawalapiti, em 1978 (Autoria de Cristina Sá).

Os cortes e esquemas construtivos são iguais aos do texto de 1979, e estão apresentados abaixo. Os dois cortes referem-se a casa de número 4, e as fotografias são das casas de números 1 e 4.

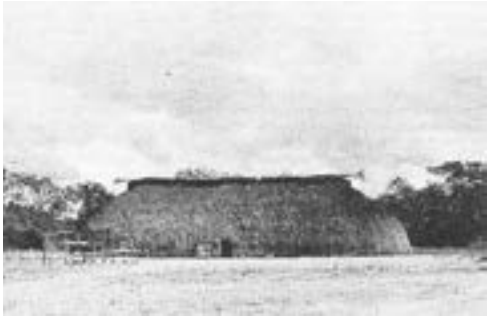


Figura 09: Casa Yawalapiti (casa 4 na planta geral da aldeia), 1978 (Autoria de Eduardo Bacellar).

Figura 10: Estrutura da casa Yawalapiti (casa 1 na planta geral da aldeia, de padrão tradicional com estrutura simplificada), 1978 (Autoria de Eduardo Bacellar).

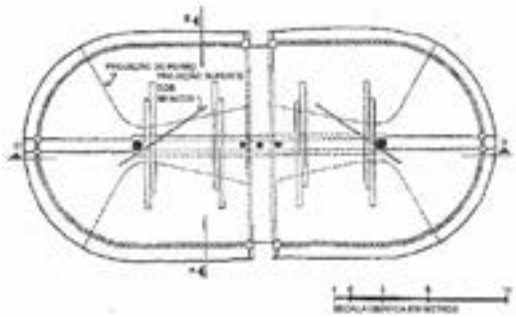


Figura 11: Estrutura da casa Yawalapiti: planta baixa (casa 4 na planta geral da aldeia).

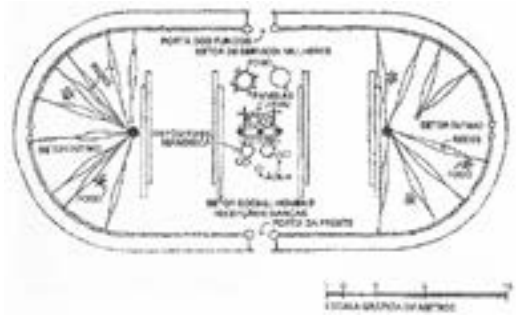


Figura 12: Casa Yawalapiti: planta baixa com equipamento (casa 4 na planta geral da aldeia).

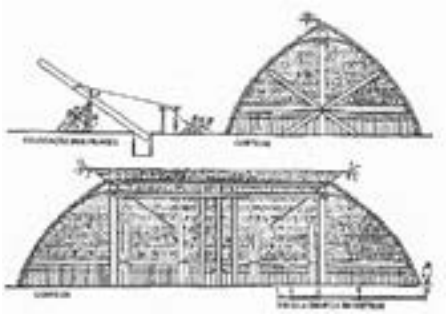


Figura 13: Esquema de método de colocação de pilares. Estrutura da casa Yawalapiti: Cortes AB e CD (casa 4 na planta geral da aldeia).

Em seu texto são acrescidos outos esquemas, como o de áreas e caminhos públicos e particulares, masculinos e femininos, além de esquemas das casas em 1978, feitos a partir de levantamentos.

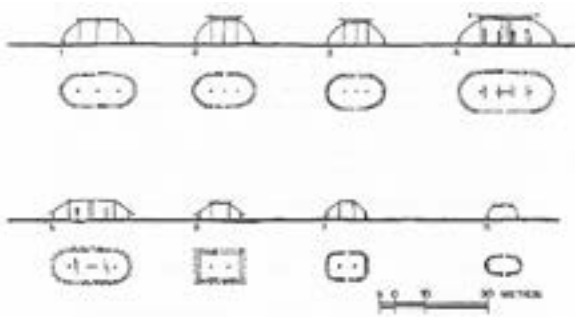


Figura 14: Esquema das casas da aldeia Yawalapiti (Autoria de Cristina Sá).

Para Sá (1983), estas observações feitas para a casa Yawalapiti valem para as outras casas alto-xinguanas: “As proporções e a forma da casa tradicional xinguana variam ligeiramente de uma aldeia para outra, mantendo-se porém muito semelhantes dentro de uma mesma aldeia, o mesmo acontecendo com alguns detalhes construtivos” (SÁ, 1983, p. 112).

Já o texto de Costa e Malhano (1986) “Habitação Indígena Brasileira”, discorre sobre a morfologia das aldeias e das casas de vários povos indígenas, incluindo os do Alto Xingu.

Os autores apresentam uma descrição da aldeia, apresentando características gerais que puderam ser percebidas, tais como as casas distribuídas na periferia de um pátio central e o cemitério ao centro, casa dos homens vedado à entrada das mulheres, por exemplo. Também apresentam aspectos relativos a casa antropomorfa, em que identificam a relação desta com um ser biológico, que pode ser um corpo humano ou animal e as partes das casas.

Por meio da viagem de campo em 1978, Malhano (1986) descreve a relação entre cada parte da casa e sua identificação com um corpo humano ou animal. Ele também levantou algumas medidas das aldeias Yawalapiti, Mehinaku, Kamayurá e Kalapalo por meio da visita de campo.

Dados relativos a construção de uma casa Yawalapiti também são apresentados, assim como a descrição de Cristina Sá (1983), sendo que um complementa o outro.

Quanto à iconografia apresentada, são mostradas duas fotos da aldeia Kamayurá, pertencentes ao Museu do Índio, e desenhos relativos ao antropomorfismo da casa xinguana, apresentados logo abaixo.

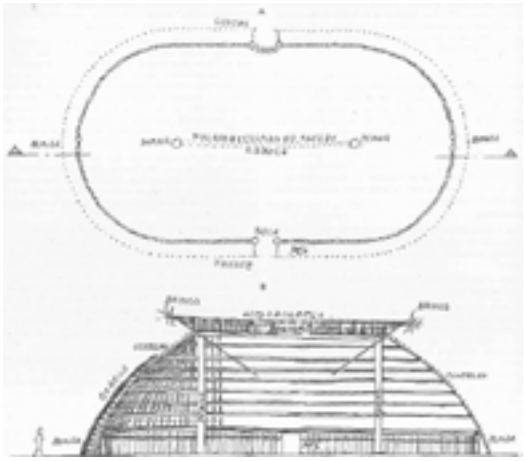


Figura 15: A) Planta baixa B) Corte longitudinal - Antropomorfismo da casa xinguana. (Autoria: Hamilton Botelho Malhano, 1978)

Figura 16: A) Fachada principal B) Fachada posterior - Antropomorfismo da casa xinguana. (Autoria: Hamilton Botelho Malhano, 1978)

Por fim, no livro de José Portocarrero *"Tecnologia Indígena em Mato Grosso: habitação"* (2018), que trata dos desenhos de dez habitações de povos indígenas de Mato Grosso. Estão contemplados dentre os dez povos, os povos Kamaiurá e Yawalapiti.

Apesar dele investigar as construções por meio do desenho, ele afirma que:

> Uma sutil constatação deve ainda ser feita inicialmente, com respeito aos desenhos das casas indígenas brasileiras: os índios fazem suas casas tradicionais sem projeto. Pode-se afirmar que o seu desenho, ou o que define a sua peculiar arquitetura é produto de um "não desenho". Suas construções, ao que parece, sempre foram executadas com base em modelos de memória de seus artífices (PORTOCARRERO, 2018, p. 33).

O autor em suas viagens de campo, constatou que em 2003 na aldeia Kamaiurá haviam 17 casas, e 234 habitantes.

A aproximação imagética deste autor às duas aldeias se deu por meio de fotografias, croquis, além de plantas e cortes com dimensões precisas retiradas dos levantamentos realizados em 2003. No seu livro podemos encontrar as imagens de Cristina Sá (1979, 1983), e as de Costa e Malhano (1986).

Nesta primeira aproximação a esse conjunto de iconografias, nota-se que o material cumpre a função de ilustrar e exemplificar o que está sendo tratado, de forma a amparar e dar suporte ao texto. O desenho cumpre um papel de instrumento investigativo, em que se percebe a tentativa de se buscar o entendimento por meio dele. Este, portanto, mostra-se fundamental para o entendimento da maneira de construir de um povo, suas técnicas, e todas as informações relativas **à construção, além de serem registros de** uma **época**.

Quanto ao acervo digital do Museu do Índio, até o momento foram identificadas 54 fotografias relativas aos Kamaiurá e Mehinaku, do fotógrafo e cineasta Heinz Forthmann, pertencentes ao álbum "Expedição ao Xingu", de 1944, contendo 1493 negativos (Pertencente ao Fundo "Serviço de Proteção aos Índios – SPI", da Série "Seção de Estudos"); 13 fotografias reproduzidas do álbum do Serviço de Proteção ao Índio de 1926, de autoria de Joaquim Claro Carvalho; 06 imagens da Fundação Brasil Central, de 1950 (Pertencente ao Fundo "Fundação Brasil Central").

Este conjunto de imagens pertencentes hoje ao Museu do Índio, no Rio de Janeiro, foi organizado na década de 1940, em decorrência da criação da Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em 1942, pelo Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon. Segundo Mendes (2006), tinha como principal objetivo "(...) pesquisar e documentar em fotografia, cinema e gravação sonora, a vida, os ritos e as manifestações culturais dos povos indígenas do Brasil" (MENDES, 2006, p. xi).

As expedições de 1944 e 1945 em Mato Grosso, nos rios Curisevu e Culuene, sob a direção do cinematografista Nillo Vellozo, das quais Heinz Forthmann fazia parte, se depararam com os povos Kuikuru, Mehinaku, Aweti, Kamayurá e Yawalapiti. A maior parte do conjunto de fotografias mapeadas são deste período.

A seguir é apresentada uma pequena amostragem do conteúdo destas imagens.

Figura 17: Casa do chefe Kamaiurá, 1944 (spi03813). (Autoria: Heinz Forthmann).

Figura 18: Interior da casa Kamaiurá, 1944 (spi04089). (Autoria: Heinz Forthmann).

Figura 19: Os índios Kamayurá em suas casas recebendo visita no pátio da aldeia, 1926 (spi08371). (Autoria: Joaquim Claro Carvalho).

Figura 20: Casa indígena em construção, 1926 (spi08399). (Autoria: Joaquim Claro Carvalho).

Figura 21: Interior da casa Mehinaku, 1944 (spi04404). (Autoria: Heinz Forthmann).

Os mundos visível e invísivel

Assim, após essa introdução às casas indígenas, propõe-se apresentar considerações sobre o que constitui o imaginário dos kamaiurá, para que possamos adentrar ainda mais no seus mundos vísivel e invisível.

Considera-se que o mundo invisível é todo aquele relacionado aos espíritos (mama'e), os seres sobrenaturais, que são contados nos mitos, e cujos pajés mantém contato.

A começar pela investigação dos mitos, descritos em Agostinho (1979) e Samain (1991), em um passado remoto para os índios kamaiurá, os espíritos (mama'e), as divindades, os animais, os seres fantásticos e humanos viviam todos em um mesmo espaço (JUNQUEIRA, 2007, p.6).

Os animais em muitos mitos aparecem como parentes dos personagens (avó, avô, tio, tia, esposo e esposa) e podem tanto proteger com seus saberes e poderes, quanto ferir. Nota-se que nesse tempo descrito como "antigamente", não existia separações entre os mundos animal, humano e sobrenatural, todos habitavam o mesmo espaço, se comunicando e convivendo conjuntamente.

Essa proximidade entre os animais, espíritos e humanos ainda faz parte do mundo em que vivem, e compõem o imaginário xinguano, sendo identificado nos mitos, nas pinturas, nos artefatos, nos cantos e nos rituais. Para Agostinho (1979), o mito não esgota sua importância e seu significado no que revela sobre a cultura ou sociedade, mas também tem seu "próprio caráter de objeto de criação artística" (AGOSTINHO, 1979, p. 19).

E para entendermos ainda mais a concepção do mundo kamaiurá, Samain (1991) nos apresenta a seguinte constatação sobre a relação entre o mundo visível e invisível:

> A vida cerimonial xinguana, circunscrita ao centro "social" da aldeia, tem relações diretas com o mundo dos "espíritos", os quais moram neste espaço liminar que circunda a aldeia e que não é nem neutro nem oco. Com efeito, o mato, as lagoas, as grandes árvores (jatobá, pequi), as palmeiras de buriti que beiram as águas, servem de moradas a objetos e animais fantásticos e de antros aos "espíritos". (SAMAIN, 1991, p. 57).

Nos mitos kamaiurá, as árvores e as palmeiras, as paisagens como o rio, a lagoa, a aldeia e a floresta, e espaços tais como a casa, pátio cerimonial, casa dos homens e a roça estão presentes e são descritos nos relatos, estando cercados também por seres sobrenaturais, com quem os pajés dialogam.

Estabelecendo uma relação entre as casas indígenas alto xinguanas e os mitos, vemos que os mundos imaginário e real também estão intrinsicamente ligados. Na concepção da imagem da casa antropomorfa, por exemplo, memória, visão do mundo e realidade caminham juntas.

A memória se faz presente pela transmissão oral de ensinamentos e tradições, como a maneira de construir, o uso dos materiais e os mitos, sendo passados de geração à geração. Já a visão do

mundo está ligada à concepção da imagem que se tem da casa, em que partes da casa podem ser identificadas com partes de um ser (humano ou animal). E para que a casa concebida neste imaginário, tome corpo e possa existir no mundo real, é necessária a materialidade para que ocorra essa transformação.

Ressalta-se que a relação entre os mitos e as imagens, pode estar contida na própria palavra kamaiurá "moroneta", que segundo Samain (1991) designa:

> (...) toda forma de "explanação", antes de tudo verbal e narrativa mas que pode ser também de ordem visual e pictórica. (...) Em outras palavras, moroneta (história, desenhos, retratos) não são a realidade, mas apenas as representações e as figuras dela, o que remete a um original presente ou ausente sem o qual não existiriam. (...) são como espelhos que refletem para a comunidade atual não somente os modelos e arquétipos passados, mas também uma realidade de uma outra ordem, diferente do real no qual mergulham. Este último é, de certo modo, factício, sempre em recomposição em relação ao primeiro, que o informa e o reconstroi sem parar. (SAMAIN, 1991, p.73).

Os mitos e as imagens portanto, são passíveis de transformações, de mudanças, de ação de algo ou alguém, por serem ""réplicas" de uma realidade que somente pode "evocar" ou "retratar"" (SAMAIN, 1991, p.73).

O trabalho de Samain (1991) nos ajuda a compreender ainda mais a relação entre o espaço mítico e geográfico dos kamaiurá. O autor cita que os kamaiurá entendem o espaço como bidimensional (horizontal e vertical).

No entendimento da horizontalidade, temos três círculos concêntricos: o primeiro círculo (1) em que se tem a praça da aldeia, "centro de informações, lugar público, social e masculino" (SAMAIN, 1991, p.81). Em seguida, o segundo círculo (2) é o das casas e seus arredores "domínio das mulheres e das crianças, grande matriz transformadora e zona ambígua de transição entre a Natureza e a Cultura" (SAMAIN, 1991, p.81). E por fim, no terceiro círculo (3) se tem os caminhos, a serem percorridos pela floresta ou pelas águas, a um "mundo misterioso, desconhecido e perigoso, que os "espíritos" (mama'e) povoam" (SAMAIN, 1991, p.81). A imagem abaixo ilustra o conceito de horizontalidade.

Figura 22: Esquema da horizontalidade sobre a vista áerea da aldeia Ypawu. (Autoria da foto: Associação Mavutsinin Kamayurá).

E este mundo horizontal, está ligado ao que eles entendem como vertical, descrito a seguir. A aldeia ocupa novamente o lugar central, estando ao centro da abóbada. Acima da aldeia se tem a aldeia celeste, cujo caminho é representado pela Via Láctea. O espaço é limitado pela abóbada celeste, englobando o sol, a lua, as estrelas, árvores, animais, os "espíritos" e os homens. Abaixo da crosta terrestre estão as águas profundas, perigosas, em que habitam além dos peixes, seres sobrenaturais que "comem gente". Já a região mais próxima a superfície, é "provedora de alimentos", sendo os principais como o peixe e a mandioca (SAMAIN, 1991, p.83).

Agostinho (1979) nos apresenta no mito "Harawì", essa aldeia celeste. Harawì é o nome do personagem que é levado para a aldeia celeste, na eclipse lunar, pelo seu amigo que tinha morrido há pouco tempo. O rapaz vivo vai matando os animais que comem as almas dos mortos, sendo considerados perigosos, como o sapo e os pássaros, a fim de proteger as almas kamaiurá. As almas mortas pelos pássaros são levadas para o urubu-rei de duas cabeças, e o gavião grande. Agostinho (1979, p. 79) nos relata que o acesso ao céu se faz por meio de um buraco, e para ir à aldeia celeste tem que seguir pela Via Láctea. A imagem abaixo foi apresentada em Agostinho (1979) e Samain (1991).

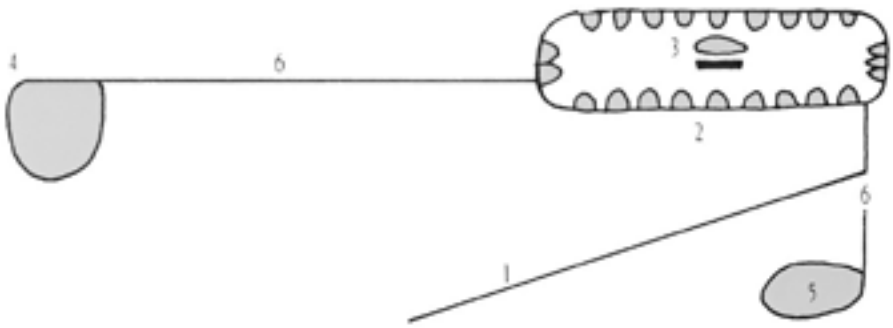


Figura 23: 1) Iwakakape, "o caminho do céu" (Via Láctea); 2) Aldeia celeste; 3) Tapwi (casa de yacui, as flautas secretas); 4) Lugar limpo de mato, onde moram o Urubu-Rei Bicéfalo, o Gavião Grande e os passarinhos bravos. É onde as almas vêm brigar com estes; 5) Lagoa dos "bichos bravos"; 6) Caminhos

Portanto, complementando os dois mundos apresentados, estão a aldeia terrestre e a celeste. E nota-se que na aldeia celeste a mesma configuração de aldeia está representada, tendo a casa das flautas secretas o lugar central, assim como na aldeia terrestre está a casa dos homens, onde são guardadas as flautas também. A aldeia celeste, dessa forma, é quase um rebatimento: um espelhamento da aldeia terrestre onde os animais e seres dos mitos estão presentes e passam a conviver mais intensamente com as almas.

Conclusão

A ideia do artigo foi trazer para o debate a temática da arquitetura indígena e seu universo imagético. Embora não tenham sido apresentadas todas as imagens levantadas, e imagens de cunho autoral, espera-se que o texto possa embasar e dar corpo às discussões futuras e à própria criação de imagens.

Considera-se principalmente que para este processo de formação das imagens, a imaginação seja responsável por formar e principalmente deformar imagens. A imaginação tem o potencial de "libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante" (BACHELARD, 2001, p.1).

Para o entendimento do que vem ser a casa xinguana, considerou-se dar início à imersão aos mitos e outros significados vinculados às simbologias. Partiu-se do exterior (aldeia, território) para que se possa compreender o interior (casa). Visto que, assim como Bachelard nos apresenta a seguir, que a própria casa possui o seu próprio cosmos:

> (...) É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num "canto do mundo".
>
> Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo" (BACHELARD, 1978, p. 22)

Espera-se que neste artigo se tenha conseguido trazer um pouco da complexidade que cerca o universo indígena, e sua forma de produzir e se relacionar com os diferentes espaços. O trabalho busca revelar uma outra leitura acerca da arquitetura indígena, dando enfoque ao que motiva o significado e entendimento das construções.

Referências

AGOSTINHO, Pedro. Mito e outras narrativas Kamayurá. Salvador: Editora da UFBA, 1974.

Arquitetura Popular: espaços e saberes. Disponível em: <http://www.arqpop.arq.ufba.br/apresentacao>.Acesso em 10 de maio de 2018.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Coleção Expedição do SPI às tribos Ianahuqua, Mehináku e Kamayurá, nos rios Curisevo e Culuene, formadores do Xingu, Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>. Acesso em 01 de Julho de 2018.

Coleção Fundação Brasil Central, Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>. Acesso em 01 de Julho de 2018.

Coleção Visita aos índios do Xingu pelo diarista do SPI Joaquim Claro de Carvalho, Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>. Acesso em 01 de Julho de 2018.

COSTA, M. H. F.; MALHANO, H. B. Habitação indígena brasileira. In: RIBEIRO, B. (Org.). Suma etnológica brasileira: 2 – Tecnologia indígena. São Paulo: Vozes, 1986, p. 27-94. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/index:suma>. Acesso em 05 de mai. 2018.

JUNQUEIRA, Carmen. Os índios de Ipavu: um estudo sobre a vida do grupo Kamaiurá. 3º edição. São Paulo: Editora Ática, 1979 (Ensaios 7).

JUNQUEIRA, Carmen. Mitos Kamaiurá. Revista Nures nº 5 – Janeiro/Abril 2007 - Pontifícia Universidade Católica. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistanures>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

MENDES, Marcos de Souza. Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentario no Serviço de Proteção aos Indios, SPI, 1949-1959. 2006. 446f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285097>. Acesso em: 10 jan. 2019.

PORTOCARRERO, José Afonso Botura. Tecnologia Indígena em Mato Grosso: habitação. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2018.

Povo Kamaiurá, in Povos Indígenas no Brasil, Instituto Socioambiental. Disponível em: < https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kamaiur%C3%A1>. Acesso em 20 de jun. 2018.

RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (Editores gerais). Povos Indígenas no Brasil: 2011-2016. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017.

SÁ, Cristina C. Da Costa e; CÔRREA, Eduardo Henrique Bacellar. Habitação Indígena no Alto Xingu. In: SILVEIRA, Ênio. Encontros com a Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (Encontros com a Civilização Brasileira, Volume 12), p. 129-142.

SÁ, Cristina. Observações sobre a Habitação em três grupos indígenas brasileiros. In: NOVAES, Sylvia Caiubi (organizadora). Habitações indígenas. São Paulo: Nobel Editora da Universidade de São Paulo, 1983, p. 103-117.

SAMAIN, Etienne. Moroneta Kamayurá: mitos e aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto Xingu). Rio de Janeiro, Lidador; XXVIII, 245 p. il. 1991.

SANT'ANNA, Márcia Genésia de. Arquitetura popular: espaços e saberes. Políticas Culturais em Revista, v.6, p. 40-63, 2013. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/download/9896/7611>. Acesso em 10 de maio de 2018.

Disputas pela cidade a partir do Streaming*:

Unbreakable Kimmy Schmidt e o Retrato da Gentrificação

Carolina G. C. Carmo, UNICAMP, Brasil
carolinagcdocarmo@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Gentrificação; cidades; seriado.

RESUMO

As cidades são, de maneira sintética, produtos de disputas constantes entre agentes de diferentes e múltiplas esferas, sendo que, como possível resultado dessas dinâmicas, podemos nos deparar com os casos de gentrificação – consequência de requalificações ou transformações urbanas que leva a expulsão de determinada população da área para o recebimento de um novo grupo de moradores, normalmente de classes mais altas. O artigo se propõe a debater esse processo de gentrificação relatado a partir do seriado produzido pela Netflix, Unbreakable Kimmy Schmidt, que possui, como um dos planos de fundo da sua narrativa, uma discussão sobre essa dinâmica gentrificadora em um recorte de Nova York. É perceptível que, nas discussões do seriado, o conceito de gentrificação é estabelecido de forma a facilitar a compreensão do público e passa a fazer parte da vida dos personagens da série, além de que durante as temporadas, observamos estratégias (formais e informais) para que a população possa participar de maneira mais contundente dos processos que podem resultar na gentrificação, fazendo com que, na nossa compreensão, a série possa ser considerada como uma ferramenta interessante para disseminar a discussão, em âmbito popular, sobre uma temática urbanística de grande importância e ainda vigente no período urbano contemporâneo.

*Streaming é uma forma de distribuição de dados, geralmente de multimídia, através de pacotes, pela Internet. Em streaming, as informações não são armazenadas pelo usuário em seu próprio HD, pois a transmissão dos dados se dá durante a reprodução para o usuário, que precisa estar online. (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016)

Introdução

O espaço urbano é resultado de articulações dos elementos de produção, gestão, consumo, distribuição e circulação, estando diretamente ligados às dinâmicas globais contemporâneas, sendo, "simultaneamente, produto e produtor das relações sociais e econômicas". (LAURIANO, 2013)

Diante disso, um dos muitos debates relacionados a produção do espaço urbano é sobre a gentrificação, que tem ganhado amplo espaço nos debates contemporâneos de cidade, baseado nos conceitos estudados, a partir da década de 1960, pela autora Ruth Glass, onde a mesma utilizou da expressão para descrever um processo iniciado em 1950 no centro de Londres, onde residenciais tradicionalmente designadas para trabalhadores passaram por uma transformação para abrigar uma classe média com poder aquisitivo mais elevado.

Desde então, diversos autores passaram a utilizar o conceito como recorte temático e de estudo para analisar as mutações da cidade, a partir da multiplicação desse fenômeno, entendo-o como um processo de complexa modificação da cidade.

A discussão sobre o conceito na academia tem sido colocado enquanto possibilidade amplamente difundida entre pesquisadores e cientistas voltados para à temática da cidade, entretanto, essas noções se mantêm limitadas ao campo da pesquisa científica, fazendo com que seu alcance seja restringido e não permeie as vivências diárias da população, também vista enquanto agentes transformadores do espaço. Assim, a aproximação desse conteúdo, através de um diálogo que se formule por uma linguagem mais popular, pode ser visto como um facilitador para popularizarmos essa discussão e, portanto, potencializarmos reflexões sobre possibilidades orgânicas baseadas nas vivências dos cidadãos.

A materialização dessa discussão, nesse trabalho, é feita através da análise da série de comédia, produzida originalmente pela plataforma de *streaming* Netflix, Unbreakable Kimmy *Schmidt*. Para isso, o trabalho foi estruturado a partir de uma introdução sobre o conceito de gentrificação, a partir da análise de alguns trabalhos desenvolvidos sobre o tema e, posteriormente, sobre a discussão da temática a partir da série citada. Os objetivos pautados por essa discussão podem ser divididos em diferentes escalas: 1) analisar, a partir do objeto estudado, como se dá a gentrificação, o impacto na vivência dos moradores, assim como os ativistas que lutam para manter as características simbólicas, econômicas e culturais de determinadas regiões são representados através da série, que tem ampla visibilidade em plataforma de streaming; 2) a disseminação do termo e da discussão da gentrificação através da popularização dessa temática e, por fim, 3) entender se as possíveis estratégias, utilizadas no programa, podem ser replicadas enquanto processos fidedignos à realidade, em busca de combater tal cenário.

Conceituação e abordagem teórica

Desde a origem do estudo sobre gentrificação, o mesmo tem sido objeto de debate e de discussão tanto em relação à delimitação do conceito quanto a sua metodologia de análise. (BATALLER, 2012) Visto que o conceito perpassa, de maneira não evidente, por diversas pesquisas e é abordado como base teórica para diversas outras, tais trabalhos nem sempre discutem, conceitualmente, o significado e/ou origem do termo gentrificação, entretanto, o mesmo foi e é abordado por outros autores, que buscam definir e, não raramente, atualizar a aplicação do conceito dentro de territórios específicos. Nossa ideia, a princípio, é dar um breve panorama sobre o uso e definição do termo, para contextualizar a discussão acerca do objeto de estudo.

> À medida em que se aprofunda seu estudo, o conceito é aperfeiçoado, sendo identificadas múltiplas manifestações do processo derivadas das características que ele adquire em cada contexto urbano segundo as vicissitudes históricas dos bairros afetados. A gentrificação está profundamente enraizada na dinâmica social e econômica das cidades e, em grande parte, está determinada pelo contexto local: os bairros, os agentes e atores urbanos, as funções dominantes da cidade e a política governamental local. (BATALLER, 2012)

A literatura brasileira tem aprofundado, recentemente, suas pesquisadas sobre o fenômeno[1], mas mesmo nessas discussões, ainda nos embasamos em autores internacionais e assumimos sua grande influência sob nossas pesquisas. Esse fenômeno, entretanto, continua sendo foco de numerosos estudos na américa do norte e Europa, já desde às últimas décadas. (GEVEHR; BERTI, 2017)

> O termo gentrificação é atribuído originalmente à socióloga Ruth Glass, que em 1964 utilizou a expressão para descrever um processo iniciado em 1950 no centro de Londres, quando algumas áreas residenciais deterioradas, tradicionalmente ocupadas por operários, estavam sendo transformadas em áreas residenciais para grupos de status socioeconômico mais elevado (FURTADO, 2011).

Furtado (2011) aborda que, as áreas centrais de grandes cidades da Europa e dos Estados Unidos, eram mais caras e densas, portanto, até o final da década de 1950, estas cidades presenciaram a descentralização de empresas/industrias. Esse abandono, ainda segundo o autor, estimulou a suburbanização de famílias de classes mais altas, criando assim, um cenário onde o centro passou por uma deterioração, facilitando a ocupação dessa área por famílias de menor renda. “Diante de uma área em decadência, os proprietários restringiram todos os investimentos em manutenção e melhorias [...], objetivando explorar a propriedade ao máximo” (FURTADO, 2011).

1 Vide a atual organização do Seminário Internacional Gentrificação: Medir, Prevenir, Enfrentar, que ocorreu no mês de dezembro de 2018, com o objetivo de qualificar e quantificar a gentrificação, e o desafio de superar a simples enunciação do problema, assim como pensar em estratégias de ação destinadas a estancar, prevenir ou a reverter tais processos nas cidades brasileiras. Resumos disponíveis em: http://outrosurbanismos.fau.usp.br/wp-content/uploads/sites/165/2018/09/Caderno-de-resumo_DIGITAL.pdf. Acesso em 23 de janeiro de 2019.

Gevehr e Berti (2017) traz a questão de que, mesmo que o termo tenha sido culminado por Ruth Glass, o processo se consolidou a partir da análise de um dos grandes pesquisadores que aborda gentrificação, baseado nas teorias do geógrafo David Harvey, Neil Smith, na década de 1970. O mesmo apresenta o ponto que considera essencial nos processos de gentrificação: não envolve exclusivamente mudanças sociais mas também mudanças físicas, acarretando características higienistas e reabilitando as áreas para que a classe média possa passar a habitá-las, estando, isto, ligado à especulação imobiliária.

> O desenvolvimento imobiliário urbano – a gentrificação em sentido amplo – tornou-se agora um motor central da expansão econômica da cidade, um setor central da economia urbana. No contexto de um mundo recentemente globalizado, a "regeneração urbana" representa uma estratégia central na competição entre as diferentes aglomerações urbanas. Assim como na globalização, estamos em presença de uma espécie de anônima lógica econômica, e a oposição a tal transformação global e urbana terá um papel crucial na orientação que tomarão os novos espaços. (SMITH, 2006, p. 85)

Para Hamnett (1996 *apud* MOURAD; FIGUEIREDO; BALTRUSIS, 2014), corroborando com Smith, a gentrificação é um fenômeno que envolve vários fatores, como físico, econômico, social ou cultural, sendo que incide não apenas em uma transformação social, mas também em uma alteração física do estoque de moradias, na escala de bairros, sendo assim, uma transformação econômica sobre o mercado imobiliário.

> [...] um processo de transformação da composição social dos residentes de um bairro, mais precisamente da substituição de camadas populares por camadas médias assalariadas; e se constitui em um processo de natureza múltipla: de investimento, de reabilitação e de apropriação, por essas camadas sociais, de um estoque de moradias e de bairros operários ou populares. (HAMNETT, 1996, p. 55)

Na década de 1970, surgiram em grande quantidade projetos de renovação urbana, que visavam conter a expansão periféricas das cidades, criando um movimento de retorno ao centro, resultando em uma volta e intensificação em melhorias na área (até então diminuídas pelos proprietários da área de acordo com o tipo de moradores da área), um aumento do uso do solo e, consequentemente, um crescimento no preço da terra da área central. "No entanto, as renovações também resultaram em expulsão de seus ocupantes de baixa renda". (GEVEHR; BERTI, 2017)

Na sua concepção original, a teoria da gentrificação explora, portanto, o movimento do capital (e, consequentemente, das pessoas), deixando, primeiramente, os bairros centrais em direção ao subúrbio e, posteriormente, retornando à área, extraindo mais-valia das áreas que sofreram desinvestimento ao longo do tempo. (SIQUEIRA, 2014). O capital, público e privado, passou a ser desviado para subúrbios, visto que eram as maiores possibilidades de lucrar sobre a terra. (SMITH, 1996). Existe, assim, um padrão de "desinvestimento" que fez com que o processo de gentrificação seja possível, fazendo com que as elites econômicas e sociais seja a grande beneficiária desse movimento, enquanto os custos e consequenciais recaem nos grupos mais vulneráveis (SIQUEIRA, 2014), sendo um deles, o deslocamento e mudanças de territórios geográficos.

> O deslocamento pode ocorrer sob diversas formas: através da reabilitação das moradias ocupadas por grupos populares, reclassificadas como residências de alto nível; o abandono involuntário do bairro por parte de habitantes com rendimentos limitados (famílias numerosas, anciãos etc.) que não podem pagar os crescentes impostos sobre a propriedade (fruto da política governamental local); a impossibilidade por parte de jovens emancipados, originários do bairro, de custear suas moradias no mesmo; a emigração de residentes pela desaparição de instituições sociais, econômicas e religiosas — além, inclusive, pela perda de amizades no bairro. (BATALLER, 2012)

Davidson e Lees (2009) colocam, por sua vez, que também é importante transcender a análise da circunstância espacial e observar também as condições sentimentais, como a perda do sentimento de pertencimento e a negligência sentida por parte de uma instituição provedora, que estão diretamente associadas ao deslocamento.

Além das consequências como deslocamentos e seus desdobramentos, outras, oriundas do processo de gentrificação, são percebidas no mercado de moradia, com o aumento significativo do preço da propriedade renovada (e até mesmo da não-renovada em algum projeto de requalificação), redução das taxas de ocupação das moradias e da densidade populacional, transformação da modalidade de ocupação por aluguéis pela ocupação por propriedade, entre outros. (BATALLER, 2012). Além disso, a autora ainda afirma que, é importante destacar o enorme peso, não só do setor privado – empresários, empreendedores, entidades financeiras, como do setor público, que facilitam ou promovem diretamente a gentrificação, buscando sempre a requalificação total de centros urbanos.

> Tendo essas tensões como ponto de convergência, entendemos que os processos de gentrificação devam ser interpretados de acordo com as especificidades locais, compreendendo sua dinâmica de acordo com as demandas do desenvolvimento da produção e do consumo capitalista. (GEVEHR; BERTI, 2017)

Analisando criticamente a literatura sobre gentrificação, é possível perceber que o conceito é dinâmico e admite diversas características de acordo com o contexto em que se insere. Dessa forma, é sempre importante, quando estudamos descrições de casos particulares de processos de gentrificação, entender o contexto de cada território urbano dentro de um quadro de desenvolvimento de um regime de acumulações, visto que, a cidade, lócus de transformações relacionadas à gentrificação, é resultado de produção e acumulação de capital. (LAURIANO, 2013).

Visto que nosso objeto de estudo se configura como a cidade de Nova York, cenário onde se passa a série analisada, é importante, dessa forma contextualizar, mesmo que brevemente, como o caso dessa cidade se configura em sua própria lógica da gentrificação. O caso da cidade é tratado como um exemplo específico e, de acordo com Smith (2006), apresenta três fases do processo.

A primeira fase recebe a denominação de gentrificação esporádica e ocorre antes da década de 70 e a crise financeira americana, sendo que, como em Londres, essa primeira fase ocorreu de maneira isolada e esporádica, não havendo investimentos consideráveis originários das ins-

tituições financeiras. A reabilitação das construções que estavam degradas, já haviam sido realizadas anteriormente, em outros períodos, o que atraiu uma chegada de habitantes de classes mais altas.

A segunda fase acontece entre o fim dos anos 70 e começo dos anos 80, consolidando o processo de gentrificação pós-crise econômica. Havendo um desinvestimento nos centros, como parte do processo já explicitado anteriormente, houve uma diminuição nos preços dos imóveis, influenciando uma grande venda desses espaços. Já no inicio dos anos 80, o capital retorna a esse setor e os investimentos, portanto, recomeçam a atrair novas parcerias e principalmente novos programas de reabilitação de unidades habitacionais.

Diferentemente da primeira fase, o segundo momento da gentrificação de Nova York se consolida como algo mais amplo e mais generalizado, sendo que o mesmo se colocou como elemento de reestruturação e reformulação econômica e social do espaço urbano. (Smith, 2006)

> A segunda onda tem a participação dos agentes imobiliários, mais avessos ao risco, em acordo com planos de incentivos públicos, contando com financiamentos e facilidades, encontram nos bairros centrais condições ótimas para auferir lucros, devido à depreciação dos preços em uma região com farta infraestrutura pré-existente. Nesta etapa os agentes imobiliários tornam-se os principais propulsores do fenômeno, financiados pelo sistema financeiro que tem interesse no potencial lucro que as áreas degradadas gerarão com os planos de reinvestimentos executados pelo poder público. (LAURIANO, 2013)

Entre o segundo e terceiro momento da gentrificação, aparentemente, há uma diminuição brusca no mercado imobiliário, havendo, portanto, uma onda de que estagna, mesmo que durante um curto período de tempo, o processo. Surgem, também, nesse segundo momento, os movimentos anti-gentrificação na cidade.

Já na terceira fase, que ocorre no início dos anos 1990, a mesma se caracterizará como generalizada. O processo é retomado no meio da mesma década, passando a acontecer em todo o centro da cidade, deixando de ocorrer apenas nas unidades habitacionais, mas avançando também nos edifícios de equipamentos de serviço, comércio, cultura e lazer, gerando uma nova paisagem urbana.

> A gentrificação produz agora paisagens urbanas que as classes médias e médias altas podem consumir e que contribuem para a formação de identidades de classe através de um espectro de classes significativo, ainda que de maneiras muito diferenciadas. (SMITH, 2006, p.73)

Para Smith (2006), o processo de gentrificação da cidade de Nova York deixa de ser uma especificidade local e passa a ser considerada uma estratégia urbana, podendo ser melhor compreendido se analisado a partir de características que o autor coloca como interligadas para a geração desse cenário: o novo papel do Estado (que passa a ter uma forte mudança entre as décadas de 80, onde havia uma significativa atuação do mesmo, para a década de 90, onde

surgem, com força total, as parcerias com capitais privados); a forte penetração do capital na dinâmica urbana; a dispersão populacional em relação ao território e a generalização dos processos de gentrificação, antes isolados.

Dessa forma, a difusão desses acontecimentos para além das áreas centrais, chegando em novos recortes da cidade onde haviam construções antigas ainda não "reabilitadas", passa a ser a grande característica da terceira fase do processo de gentrificação na cidade de Nova York.

Abordagem da gentrificação na perspectiva de *Unbreakable Kimmy Schmidt*

Castellano e Meimaridis (2016) afirmam que, os últimos anos têm sido marcados por um aumento considerado de séries, a partir de canais televisivos abertos, fechados e serviços de streamings, todos responsáveis por essa produtividade única na televisão americana. Dentre esses serviços, a Netflix tem se consolidado como uma das principais produtoras audiovisuais, se promovendo como um novo modelo produtor de ficção seriada. De acordo com os autores, a mesma surgiu em 1997 como um serviço de aluguel de fitas e DVD's mas que, em 2007, passou a migrar para o serviço em plataforma online e, posteriormente, em 2010, a atuação da empresa focou em atuar na disponibilização de conteúdo online, com oferta de filmes, séries e outros serviços audiovisuais, passando a ser a maior provedora no ramo. (XUE, 2014)

> Part of Netflix's success can be attributed to its focus on what customers care most about: content. When Netflix began as a DVD rental business, it entered into contracts with media companies for quality content. It has since amassed a large content library and partnered with various content providers. (XUE, 2014)

A partir de 2014, a produtora começou a criar conteúdo original exclusivo que alcançaram o gosto popular (dos usuários com acesso à plataforma), como é o caso da série House of Cards (2013 - 2018), Orange is the New Black (2013 - atualmente) e Jessica Jones (2015 - atualmente). A série analisada nesse artigo também se insere nesse rol de produções originais da Netflix.

Uma das características relevantes colocada por Silva (2018) é de que a plataforma proporciona, a partir de alguma das suas produções, é dar visibilidade a alguns grupos minoritários, com a inserção de temas ainda considerados polêmicos pela sociedade, como é o caso das relações homoafetivas (abordadas na série Sense8), o racismo presente e constante (abordado no seriado Dear White People), aborto (tratado no seriado Glow), suicídio adolescente (tema central da série 13 Reasons Why), entre outros. Portanto, o autor afirma que é possível pensar nesse espaço como um território de desterritorialização da indústria cultural, com a formação de uma situação em que o lucro da empresa e padronização dos produtos audiovisuais seja sutilmente alterado mediante características mais imprevisíveis e reflexivas acerca de temas atuais. Entendemos, então, que a temática que permeia a série *Unbreakable Kimmy Schmidt*, sobre gentrificação, pode se enquadrar nesse novo cenário em que temas contemporâneos e nem sempre acessíveis em discussões corriqueiras se coloque, de maneira inusual, no imaginário social que acessa a esse tipo de plataforma.

O enredo da série se baseia na vida da personagem principal, Kimmy Schmidt que, após ter sido feita prisioneira durante anos, por um pseudo-religioso, em um bunker com outras mulheres, volta a viver em sociedade, escolhendo Nova York como cenário para traçar seus novos rumos. A série chegará ao final com sua quarta temporada, mas nesse trabalho, iremos nos ater as três primeiras, que desenvolvem de maneira significativa a evolução política do programa.

Em Nova York, vamos conhecer os demais personagens corriqueiros da série que, aos poucos, acabam roubando o protagonismo da personagem principal, a partir das suas narrativas e interpretações. Temos, assim:

- Kimmy Schmidt (Ellie Kemper), personagem principal, jovem que foi mantida, durante anos, em um bunker;
- Jacqueline Vorhess (Jane Krakowski), socialite rica que, a princípio, contrata Kimmy para cuidar de seus filhos;
- Titus Andromedon (Tituss Burgess), dançarino que aspira estrelar musicais na Broadway, que mora em um imóvel alugado e virá a dividi-lo com Kimmy;
- Lilian Kaushtupper (Carol Kane), inquilina de Titus e Kimmy.

A série, como diversas outras, acontece em Nova York, tornando a cidade não só um cenário, mas também um personagem em si, visto que a abordam e a contextualizam durante todas as temporadas. Nessa mesma Nova York, há indícios de que a série seja gravada, e tenha como cenário principal, o Brooklyn[2].

Poderíamos abordar, desde o início, as várias relações tidas entre as personagens como críticas sociais mascaradas pela comédia, como é o caso da relação entre Jacqueline e Kimmy. Jacqueline é uma mulher casada, mãe de dois filhos (sendo um deles do primeiro casamento do marido), que depende constantemente dos cuidados de terceiros para com sua família e até consigo mesma. Jacqueline, portanto, é a personificação da elite dentro da série, tratada de maneira irreverente, mas que podemos observar como crítica ácida a tal comportamento. Essas relações entre elite e proletariado, tanto na série como na vida real, são construídas a partir de muito preconceito por parte da socialite quanto à “pobreza” e “ignorância” dessas pessoas, características essas ignoradas (com muito humor) por Kimmy exatamente por não ter vivido ainda as relações contemporâneas, fortemente pautadas pelo poder financeiro.

Observamos, já nesse primeiro momento, como a série pode ser analisada sob um teor político e crítico, mesmo que enquadrada na categoria de humor, estabelecendo crítica às diversas realidades sociais, políticas e também urbanas. Entretanto, como nos propomos aqui a abordar a gentrificação dentro da série, a personagem que vai abordar, de maneira mais contundente, sobre tal temática, é Lilian, a senhoria de Titus e Kimmy.

2 De acordo com Watt (2016), foram vistos diversos atores da série na região do Brooklyn, durante as filmagens da segunda temporada. A fachada do imóvel onde Kimmy e Titus moram, está localizada na Rua Freeman, no mesmo bairro.

Lilian é uma senhora muito ativa, política e comunitariamente dentro do bairro, que passou sua vida em Nova York, observando as falhas da gestão pública, tornando a região onde mora, "menosprezada" perante à cidade, o que de certa forma, é tanto agradável como saudosista para ela, que construiu, ao longo da vida, diversas memórias e simbologias nessa vizinhança. Para ela, o quanto mais a vizinhança passar desapercebida pela gestão e pelos investimentos (públicos e privados), mais seguros estarão os moradores. Nela, percebemos já nos primeiros momentos da primeira temporada, seu ideal em relação à permanência dos moradores no bairro, visto que Titus, seu primeiro inquilino, não tem dinheiro para pagar o aluguel do imóvel onde mora (localizado abaixo da casa de Lilian). Como forma de resolver a situação, ao invés de expulsá-lo, Lilian começa a buscar um novo inquilino para dividir o imóvel e, assim, compensar a ausência de pagamento, encontrando Kimmy para ser a nova moradora. Percebemos que essa insegurança quanto a uma possível expulsão de seu bairro é legitima, visto que Furtado (2014) coloca que a gentrificação resulta, de alguma forma, direta ou indiretamente, o desalojamento da classe trabalhadora.

Posteriormente, ao longo da temporada, vemos uma evolução da personagem Lilian e suas críticas em relação as mudanças que estão ocorrendo no bairro. A mesma usa de pequenas melhorias, porém consideráveis e concretas (como a venda de iogurte grego e carne dentro do prazo de validade, uma novidade na região) como forma de provar essas sutis mudanças e de temer que, logo, o bairro começará a ser muito visado pelos *hipsters*[3], turistas e, consequentemente, investidores. Entretanto, é a partir da segunda temporada, que essa politização de Lilian vem à tona, juntamente com maior espaço, dentro da série, para essa discussão.

Figura 1: Episódio 4, Primeira Temporada. Lilian: "Vou dizer o que é loucura. Nosso armazém está vendendo iogurte grego, água mineral e carne dentro da validade. Para quem?" Fonte: Netflix Inc.

Lees et al (2008) coloca que a gentrificação está diretamente ligada a processos violentos de transformação dos centros urbanos, onde muitos deles acabam se convertendo em "playgrounds burgueses", repletos de restaurantes, mercados, boutiques e outros estabelecimentos voltados para o alto padrão. Essa realidade é retratada no terceiro episódio da segunda temporada, ("Kimmy Goes to a Play"), onde Lilian começa chutando uma placa, que anuncia a abertura de um espaço de artes cênicas na vizinhança onde mora, serviço esse inexistente em outros momentos.

3 Hipster é uma palavra comumente usada para descrever um grupo de pessoas que costumam reinventar modas e costumes, determinando padrões alternativos de tendências.

Gevehr e Berti (2017) colocam que, por mais que o conceito de gentrificação tenha sido reformulado, ao longo dos anos, e perdeu sua natureza totalmente negativa e classista, a partir de estudos que sugerem que a gentrificação deixou de implicar necessariamente na expulsão da classe popular das áreas e traz benefícios aos residentes, como nos estudos de Lance Freeman (2006), os autores concluem que os benefícios continuam sendo das classes mais favorecidas economicamente e não chegam, necessariamente, para usufruto das classes mais populares.

Figura 2: Episódio 3, Segunda Temporada. Fala Lilian: "Um espaço para espetáculo? O bairro está mudando e nenhum de nós vai poder continuar morando aqui." Fonte: Netflix Inc.

É interessante observarmos que Lilian, enquanto personagem politizado da série, já tem em suas preocupações uma transformação futura mesmo enquanto ainda não há impactos diretos sobre os moradores. Titus, por exemplo, irá se debruçar mais sobre os embates com processo de transformação no bairro apenas quando suas próprias memórias e simbologias são afetadas (nesse caso, a loja onde ele e Lilian se conheceram).

Ainda sobre a segunda temporada, é importante focarmos como Lilian utiliza dos recursos que conhece como forma de protestar contra o processo que ela defrontou desde o inicio da série: a partir de manifestações, a princípio, individuais e solitárias. Protestos em frente a um novo café, protestos em uma obra, onde a mesma se algema a uma escavadeira para tentar barrar o andamento da mesma.

Figura 3: Episódio 10, Segunda Temporada. Fala Lilian: "Eles acham que vão construir condomínios aqui. Isso é o que veremos" Fonte: Netflix Inc.

Essas ações, mesmo quando vistas em uma série de comédia, assim como organizada por um único elemento, pode causar uma reflexão, mesmo que imbricada no subconsciente dos espectadores. Dessa forma, começamos a enxergar que, mesmo indiretamente, o show acaba garantindo uma mensagem a ser entregue, sobre como participação popular e o processo emancipatório tem sua relevância na dinâmica de transformação da cidade (a ponto de fazer parte de um enredo de uma série). mesmo que mascarada pela comédia e por toda a peculiaridade do programa.

Aqui, dialogamos esse movimento reivindicatório de Lilian com as definições de Castells (1983) sobre lutas urbanas, que nada mais são do que práticas reivindicatórias que tentam barrar as alterações estruturadas pelo capitalismo. Nessa disputa, entre lucro das grandes empresas *versus* sobrevivência dos moradores, o poder ainda se mantém na mão de poucos, mas tais embates e resistências oferecem pequenas chaves para mudanças possivelmente substanciais nas relações firmadas no espaço urbano. "Apesar da sua fraca capacidade de mobilização, do seu carácter limitado e fugaz, a verdade é que não raras vezes os novos movimentos sociais urbanos comportam inovação social e política, encetada por vanguardas poderosas". (MENDES, 2012)

Figura 4: Episódio 13, Segunda Temporada. Fala Lilian: "Tentei tudo em que pude pensar para manter esse bairro estranho e perigoso." Fala Representante ISUS (Incorporação da Sociedade de Urbanizações Supérfluas): "Srta. Kaushtupper, já pensou em se candidatar à prefeitura?" Fonte: Netflix Inc.

É a partir de ações que Lilian, no final da segunda temporada, passa a ser notada por uma organização que se dedica a barrar as transformações brutais em locais históricos de Nova York, resultadas da especulação e investimentos imobiliários, os quais a convidam para representar a organização dentro das discussões da prefeitura[4] sobre o desenvolvimento imobiliário. A continuidade desse arco[5] se dará na terceira temporada, em que vemos uma mudança, não só da participação de Lilian, mas também dos cenários e dos meios que se insere. Até então, estamos vendo uma abordagem da gentrificação a partir de uma esfera mais sutil, conseguindo passar a mensagem de que melhorias urbanas podem gerar aumento dos aluguéis e, consequentemente, deslocamento dos moradores. Passamos a ver, a partir da terceira temporada, um aspecto mais político e operacional da gestão em relação à esse processo.

A terceira temporada começa com embates cada vez mais ferrenhos entre os personagens. Enquanto Lilian decide concorrer ao conselho municipal para barrar as melhorias que, de fato, estão acontecendo na região, assim como as grandes obras imobiliárias, Jacqueline, a personificação da burguesia, anuncia que irá lutar pela melhoria da infra-estrutura na região. Importante frisar que essa decisão de Jacqueline não está vinculada diretamente a uma melhoria urbana que a mesma acredita imprescindível ou que irá beneficiar um grupo com o qual ela simpatiza com as lutas; é apenas uma causa que lhe pareceu conveniente defender, por conta de todos as angustias e posicionamentos (nenhuma delas vinculadas diretamente a problemática do espaço urbano), desenvolvidas durante o arco da sua personagem.

4 O termo utilizado na série é "District Council", uma espécie de representante político oficial do distrito (no caso, o Brooklyn). Aqui, traduziremos livremente o termo para Conselho Municipal.

5 Nome dado para o processo que envolve as mudanças e/ou alterações da personalidade ou contexto do personagem ao longo da história.

Figura 5: Episódio 2, Terceira Temporada. Fala Lilian: "É exatamente por isso que me candidatei a vereadora. Para evitar que brancos ricos idiotas venham ao nosso bairro e o "consertem" para que os nova-iorquinos como nós não tenham mais condições de morar aqui". Fonte: Netflix Inc.

Lilian consegue ser eleita para o conselho municipal, apesar do baixo número de eleitores, e toma como seu primeiro trabalho lutar contra a expansão do chamado "Big Naturals" – uma rede de alimentos frescos e orgânicos, cujo proprietário quer implantar uma nova filial no bairro. Mesmo não conseguindo impedir a votação majoritária para aprovação do mesmo, percebemos, nesse novo engajamento da personagem, um viés muito mais institucionalizado e dialógico com outras esferas que não só a popular, ferramental único que Lilian tinha nas temporadas anteriores.

A pedido do proprietário da rede, passa a ser, então, a representante da comunidade que acompanhará a aprovação e construção do Big Naturals, sendo que todas as tomadas de decisão deverão ser corroboradas por ela, deixando claro que se fortalecerá enquanto oposição em todos os momentos, ainda tentando impedir sua implantação. Aqui, cabe ressaltar, que esse convite feito pelo proprietário é motivado por uma afeição (mútua)[6], fazendo com que esse cenário, de continuada participação nas tomadas de decisões, se torne muito menos factível na vida real, mas ainda assim, não minimiza a postura sempre combatível de Lilian.

6 Ainda na terceira temporada, ele e Lilian terão um relacionamento amoroso.

Figura 6: Episódio 4, Terceira Temporada. Fala Lilian: "Não aguento mais esses ricos idiotas vindo aqui e falando o que nós "precisamos". Fonte: Netflix Inc.

Ao primeiro sinal de necessidade, Lilian e Titus começam a perceber os impactos da instalação do Big Naturals no bairro, como o fechamento de um dos comércios tradicionais do bairro. Ao mesmo tempo, Lilian percebe que, assim como a abertura da loja acarreta em problemas, ela também traz consigo algumas questões positivas para o entorno que, como visto anteriormente, possui diversos déficits em investimento, tanto em infraestrutura mas também em itens para qualidade de vida.

Em um dialogo travado entre Lilian e Artie Goodman, dono da Big Naturals, que os encontra em um dos estabelecimentos da rede, ela percebe que o objetivo dele é trazer investimentos para a qualidade de vida dos moradores locais e não necessariamente para especular em cima dessa região. Nessa perspectiva, Lilian começa a perceber que o que ela considerava, até então, características positivas do bairro, tornando-o menos interessante para os investidores, como a falta de transporte público, equipamentos de saúde, rede de abastecimento de água, também são fatores prejudiciais à população. Essa compreensão de que, pode haver um equilíbrio entre os novos moradores e os moradores existentes, a partir de uma estabilidade desses últimos, propiciada pelo Estado, encerra a trajetória de Lilian nessa luta dentro da série, permitindo novos desdobramentos da personagem em novos núcleos do programa.

É importante ressaltar que, conforme Furtado (2014), não necessariamente há o estabelecimento de tendenciais irreversíveis relacionadas à exclusão da classe trabalhadora de determinada área. A possível manutenção dessas classes em seus locais de origem, próximas à novos aglomerados de pessoas de mais alta renda, podem ter interesses subentendidos, a partir da funcionalidade da exploração das camadas mais baixas pelas camadas mais altas, entretanto, não podemos afirmar, a princípio, essa relação dentro da série.

Considerações Finais

A proposta desse artigo foi iniciar um debate referente à disseminação de conceitos técnicos (no caso, urbanísticos) a partir de linguagens não-tradicionais de fazê-lo, como é o caso das ferramentas audiovisuais.

É possível perceber que, nas discussões do seriado, a gentrificação (que passa a ser abordada cada vez mais com o passar dos episódios e, posteriormente, temporadas) dialoga com a possibilidade de compreensão do público e passa a fazer parte da vida das outras personagens da série, além de que apresenta estratégias (formais e informais) da personagem Lillian, principal ativista dentre as principais, para participar das tomadas de decisões de seu bairro, buscando evitar a expulsão da população moradora.

É importante ressaltar que o conceito de gentrificação não é explicado de maneira explícita e didática ao longo dos episódios, entretanto, a partir das vivências da personagem Lilian, assim como suas explanações e exemplificações, é possível entender, mesmo que de maneira simplificada, esse processo e suas consequências.

Em relação aos movimentos de resistência existentes na série, eles não fazem parte do cotidiano representado pela elite (como Jacqueline), visto que esse é um processo que não a afeta diretamente, portanto, não faz parte de nenhuma de suas pautas principais ao longo da série. Essa discussão pode ser transportada para a vida real, onde os principais ativistas contra a gentrificação estão localizados no cerne dessa questão, em um embate direto, sendo que a elite se mantém alheia à situação, por não enfrentar diretamente tais ameaças. O enfoque que o seriado passou a dar, na terceira temporada, à questão política da gentrificação também é relevante; tais discussões e aprofundamentos dão à série um posicionamento crítico necessário e contundente referente a política e a produção de cidade.

Como ferramental de resistência concreta em relação à gentrificação, vemos a participação de Lilian dentro da esfera política, passando a ter maior voz do que enquanto elemento individual. Isso não invalida, necessariamente, os movimentos feitos pelas pessoas ainda não articuladas politicamente, entretanto, Mendes (2012) coloca que, para se opor aos poderes hegemônicos e ofensivas neoliberais que veem transformando o meio urbano de maneira mais consistente, é sim necessária uma representação institucionalizada da sociedade, para ampliar a base de participação e mobilização.

Assim, entendemos que encontrarmos um seriado de amplo acesso (considerando a disseminação da Netflix na atualidade, dentro das camadas sociais que tem acesso à ferramenta) que dialoga com as complexidades da realidade urbana mundial, destacando, entre sua narrativa principal, as nuances enfrentadas na vida real e a forma que essa dinâmica de expulsão das pessoas passa a ser uma temática encarada por todos do seriado– mesmo que de maneira cômica, se apresenta enquanto um material de extremo valor para nortear a discussão do conceito a partir de um olhar popular e não-técnico.

É importante dizer que a gentrificação, mesmo que abordada em um programa permeado pela comédia, não pode deixar de ser vista como uma ameaça real a muitas pessoas, em diversos países, mas *Unbreakable Kimmy Schmidt* nos apresenta um cenário em que, 1) com determinados apoios e incentivos sociais e políticos, assim como 2) com a disseminação dessa temática, esclarecendo o processo e espraiando esse conhecimento, nos tornamos, progressivamente, cada vez mais capacitados para combater essas mudanças drásticas, a partir das alianças políticas, da conscientização popular e até mesmo das lutas e resistências diárias.

Referências Bibliográficas

BATALLER, Maria Alba Sargatal. O Estudo da Gentrificação. Revista Continentes (UFRRJ), ano 1, n. 1, 2012. Tradução de Maurilio Lima Botelho (UFRRJ).

BIDOU-ZACHARIASEN, C. (ed.), De volta à cidade. Dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 2006

CASTELLANO, Mayka Castellano; MEIMARIDIS, Melina. NETFLIX, DISCURSOS DE DISTINÇÃO E OS NOVOS MODELOS DE PRODUÇÃO TELEVISIVA. contemporanea | comunicação e cultura - v.14 – n.02 – maio-ago 2016

CASTELLS, Manuel. A Questão Urbana. [Trad. Arlene Caetano] 4. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983.

DAVIDSOn, M.; LEES, L. New-Build Gentrification: Its Histories, Trajectories, and Critical Geographies. Population, space and place, 16: 395-411, 2009.

FREEMAN, Lance. There Goes the 'Hood: Views of Gentrification from the Ground Up. USA: Temple University Press. 2006.

FURTADO, Carlos Ribeiro. Intervenção do Estado e (re)estrturuação urbana. Um estudo sobre gentrificação. Cad. Metrop., São Paulo, v. 16, n. 32, pp. 341-363, nov 2014

GEVEHR, D. L.; BERTI, F. GENTRIFICAÇÃO: uma discussão conceitual. Revista Políticas. Públicas & Cidades, v.5, n.1, p.85 – 107, jan. /Jul. 2017

GLASS, Ruth. Introduction: aspects of change. In London: Aspects of Change, ed. Centre for Urban Studies, London: MacKibbon and Kee, xiii–xlii. 1964.

HAMNETT, C. (1996-1997). Les aveugles et l'éléphant: l'explication de la gentrification. Strates, Matériaux pour la recherche en sciences sociales crises et mutations des territoires. In: CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE-CNRS, n. 9.

LAURIANO, William. Gentrificação: Estratégias de enobrecimento do solo urbano. Dos tijolos de barro no subúrbio paulistano aos blocos de Brasília. Dissertação (mestrado). Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. 2013.

LEES, L.; SLATER, T.; WYLY, E. Gentrification. New York and London: Routledge, 2008.

MENDES, Luis. "Gentrificação e a Cidade Revanchista: que lugar para os Movimentos Sociais Urbanos de Resistencia?". Forum Sociológico [Online], 18 | 2008, posto online no dia 03 dezembro 2012.

MOURAD, L.; FIGUEIREDO, G. C., BALTRUSIS, N. Gentrificação no Bairro 2 de Julho, em Salvador: modos, formas e conteúdos Cad. Metrop., São Paulo, v. 16, n. 32, pp. 437-460, nov 2014.

SILVA, Tatiana Fragoso Galdino da. Netflix e suas Séries: Rompendo Com A Indústria Cultural? - 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville – SC. 2018

SIQUEIRA, Marina T. Entre o fundamental e o contingente: dimensões da gentrificação contemporânea nas operações urbanas em São Paulo* Cad. Metrop., São Paulo, v. 16, n. 32, pp. 391-415, nov 2014

SMITH, Neil. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à "regeneração" urbana como estratégia urbana global. In: Bidou-Zachariasen, C. (ed.), De volta à cidade. Dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 2006

SMITH, Neil. The new urban frontier: gentrification and the revanchist city. Nova York, Routledge. 1996.

WATT, Alexandra. Where Does 'Kimmy Schmidt' Live? The Netflix Series Shoots On The Streets Of NYC. Abril de 2016. Disponível em: https://www.bustle.com/articles/155956-where-does-kimmy-schmidt-live-the-netflix-series-shoots-on-the-streets-of-nyc. Acessado em fevereiro de 2019.

XUE, S. Drama in the TV industry: a study of new entrants, new services, and new consolidations. University of Washington Michael G. Foster School of Business, 2014.

A Foto-Memória e o Fantasma do Passado
as dialéticas da imagem e da memória sobre o espaço urbano

Vithória Carvalho da Silva, Universidade Federal do Pará, Brasil
vithoriasilva@hotmail.com
Cybelle Salvador Miranda, Universidade Federal do Pará, Brasil
cybelle1974@hotmail.com

Palavras-chave :
Espaço urbano; imagem; memória; ruína.

RESUMO

Considerando o edifício Wilton Paes de Almeida localizado no centro histórico da cidade de São Paulo, e a Farmácia César Santos em Belém do Pará, datados do século XX e XIX respectivamente, objetiva-se expor as dialéticas entre imagem e memória presentes no espaço urbano a partir da concepção da Foto- memória, enquanto registro fotográfico que remarca um tempo anterior paralisado na imagem e evidencia o contraste entre novo e antigo. Ambos os espaços urbanos analisados sofreram com incêndios recentemente, o primeiro veio a ruir ao passo que a Farmácia ainda permanece em estado de ruína, sob poucos resquícios de seus tempos áureos. Sendo assim, a fotografia é analisada considerando dois principais fatores de interação com a memória, o objeto real e o virtual – a partir da veiculação das imagens em redes de compartilhamento, bem como ao ser assimilada pelo imaginário, em interação subjetiva do espaço e do ser humano – e a mensagem explícita e implícita, que 'conversa' com o observador ao capturar o vislumbre de um fantasma do passado, que persiste em imagens quando não mais existe em matéria. Tais dialéticas se dão em caráter metodológico de análise dos registros

fotográficos acessados em redes de compartilhamento ou cedidos à pesquisa, em função da busca da foto-memória como uma recordação estática, que apresenta não só valor histórico como também afetivo. Os resultados das análises a partir das dialéticas atuam em função de um espaço urbano que sofreu com o tempo, o apagamento na memória e a invisibilidade do edifício, e permitem conclusões sobre as fantasmagorias urbanas e os conceitos que cercam as ruínas na cidade contemporânea.

Introdução

Os limites da arquitetura não estão, em absoluto, bem definidos, seus invólucros vão além de uma análise somente material, permitindo através de sua percepção um alargamento da relevância espacial e, por conseguinte, temporal. Tem-se na arquitetura o poder de construir cenários que marcam o seu tempo e que servem de palco para as mais variadas manifestações da sociedade, onde cada um experimenta o espaço a sua forma (RASMUSSEN, 1998). No entanto, outro tipo de experiência do espaço, permitida pelas novas tecnologias e pelas redes de compartilhamento, pode se dar através das fotos, que captam o objeto e o congelam em um momento. A experiência chamada aqui de virtual, baseia-se em uma proposta sensorial, mas que não cancela a força de seu efeito sobre a memória e a emoção que a fotografia incita.

Sob o viés nostálgico da fotografia, tem-se como objetivo identificar na foto-memória um 'fantasma' capturado, inicialmente, sem nenhuma pretensão singular, mas que hoje mostra-se conservado ao ter sido afixado em uma imagem. Nesse sentido, configura-se a relevância da arquitetura enquanto símbolo do passado, um fantasma que persiste em assombrar o presente e perseguir as memórias do indivíduo. O poder do 'símbolo' arquitetônico pode, então, perpetuar-se, transpondo o presente e atingindo outras esferas temporais que não mais aquela que condiz com a sua realidade, sendo possível revisitar o passado todas as vezes que entramos em uma edificação antiga, ou que vemos uma fotografia.

Seja por experiência vivenciada no espaço físico ou por contemplação das imagens, o espaço pode encravar-se na memória, existindo tanto em dimensões reais quanto virtuais. Como consequência disso, a interação com o ser humano pode ser assimilada de diversas maneiras quando o entendimento do espaço, por sua vez, transcende análises pragmáticas e preestabelecidas, como uma vez foi proposto por Giulio Argan (1992) sobre a história da arte. Ao correlacionar Arte e Cidade, Argan exemplifica que as maravilhas da urbe alcançam uma relevância não só histórica quanto plástica, atuam não só como um vestígio do passado porém como algo que permaneceu no presente, de forma a engrandecer o cenário. É apresentado, então, o espaço figurativo, ou seja, o espaço urbano sob caráter mnemônico-imaginário, que é feito não apenas do que se vê 'mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias' (ARGAN, 1992, p.43)

O próprio conceito de cidade, espaço urbano e/ou arquitetônico é permeável por si só, não podendo ser entendido somente como um traço regimentado que organiza a urbe mas, também, como parte constituinte da memória da sociedade que ali habita, ou seja, parte de uma rede de sentimentos e valores tão subjetivos quanto a própria memória do indivíduo.

> Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, **o espaço urbano tem seus interiores.** São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. (ARGAN, 1992, p. 43) (grifo das autoras)

Da mesma forma que Argan apresenta a relação entre Arte e Cidade, Gaston Bachelard (1996) demonstra a dialética entre imagem e espaço sob um olhar fenomenológico, partindo de um ponto de congruência já citado: a memória. Cercando a poética do espaço, tem-se fatores que acrescentam em relevância à interação com o ser humano, gravando na memória imagens que persistem e acompanham o homem, imagens que também remetem a valores de intimidade e recolhimento, como a ideia de 'ninho' e 'abrigo'. Em razão da vivência do espaço e das camadas multissensoriais que acessamos quando o experimentamos – seja o ele íntimo como a casa de infância ou público como um monumento histórico na cidade – podemos resgatar recordações quase tangíveis por meio de construções imaginárias. Nesse contexto, para Bachelard (*apud* PALLASMAA, 2011, p.51), memória e imaginação permanecem em constante associação.

Um dos principais pontos a ser elucidado, então, é a participação do imaginário na construção da memória, que permite a coexistência tanto do espaço quanto da imagem. Esta, por sua vez, pode encravar-se na memória assim como faz a fotografia no papel, que captura um momento paralisado no tempo. Nesse sentido, sempre que tal recordação ou fotografia é acessada podemos reviver o momento sob um viés nostálgico.

Para enfim sobrepor os conceitos de memória e de imagem conforme suas congruências, faz-se necessário expor dois modos de atuação: a foto-memória, que remonta uma recordação estática, com o tempo demarcado, diferente do que acontece quando acessamos a mesma memória sem o auxílio de uma fotografia; e o 'fantasma' registrado em uma imagem, como uma edificação que um dia existiu, sendo hoje ruína ou apenas um espaço vazio, e que remonta a memória de um edifício de outrora.

Posto isso, apontando os efeitos de espaço, imagem e memória, propõe-se a análise da Foto-Memória e do Fantasma como resultante de duas dialéticas principais, entre o objeto real e o virtual, e entre a mensagem explícita e a implícita. Tais dialéticas discorrem sobre o fantasma do espaço urbano que, mesmo inexistente ainda persiste no espaço virtual e no

imaginário. Para isso, analisar-se-ão neste artigo a subjetividade no processo de construção da memória, no que concerne a percepção única e parcial do portador, bem como os pormenores na composição fotográfica, no que diz respeito ao momentum registrado e à mensagem complementar que apresenta (BARTHES, 1984), a fim de conceber o entendimento sobre as dialéticas apresentadas.

Nesse contexto, serão apresentados dois objetos principais de análise: o edifício Wilton Paes de Almeida, que desabou no centro de São Paulo em janeiro de 2018; e a Farmácia César Santos, no centro histórico da cidade de Belém do Pará, em ruína desde 2015 – as duas edificações foram incendiadas e apenas a segunda permanece em estado de ruína, sendo uma constante lembrança dos seus dias de imponência e riqueza. Discorre-se, assim, sobre registros fotográficos dos referidos objetos que circularam pelas redes sociais e que inflaram o sentimento de perda enquanto a tragédia prenunciava.

Segundo o pressuposto, considerando não só a composição da imagem quanto a sua temporalidade, bem como a memória e a sua atemporalidade, disserta-se quanto as ruínas e o mistério que cerca os edifícios abandonados (MIRANDA, 2016), que incitam à observação, fazendo o transeunte questionar-se quanto ao seu estado original e o que levara o prédio ao seu estado atual, bem como o registro dos ecos do passado e da memória, ouvindo suas vozes e revisitando o antigo, permitindo-se a presença do 'fantasma' na modernidade.

Objeto Real X Objeto Virtual

A começar o estudo da foto-memória e do fantasma do passado, faz-se necessário estabelecer em caráter metodológico uma análise comparativa entre imagem e memória a partir de suas congruências. Sendo assim, a começar, a primeira dialética apresentada consiste na relação entre objeto Real e Virtual e pauta-se, inicialmente, sob um viés superficial de diferenciações claras entre: o espaço real, situado no âmbito físico e concreto de interações humanas com as edificações, onde ações são tomadas de modo a intervencionar fisicamente o objeto retratado; e o espaço Virtual, sob caráter do novo mundo digital onde qualquer intervenção pode ser feita e desfeita logo em seguida, sem alterar em nada a imagem ou o objeto ao qual faz referência. É no espaço virtual, por sua vez, que se pode encontrar os mais variados pontos de vista sob uma mesma edificação, com diferentes alterações digitais que mascaram, deformam e colorem.

No entanto, aprofundando no assunto em virtude da interação entre memória e imagem, faz-se necessário avaliar, também, outro espaço que pode ser caracterizado por virtual: o imaginário. Primeiramente, deve-se entender por virtual um 'ambiente' situado fora de qualquer alcance enquanto corpo físico e que só pode ser 'acessado' em outra dimensão. Estabelecida a virtualidade do imaginário tem-se, então, uma nova plataforma de análise do objeto, que pode variar de forma semelhante ao mundo digital, conforme o ângulo e a recordação de cada indivíduo.

A princípio, entende-se que o processo de construção da memória se dá sob uma análise parcial e subjetiva do portador, sendo estabelecido um horizonte seletivo de recordações. Nesse contexto, cabe ao indivíduo atribuir identidade à memória, já que se pode mesclar os tempos de maneira a não ser possível identificá-los por passado, presente e futuro (ASSMANN, 2011). Sendo assim, a memória passeia sobre aspectos temporais liberando imagens que não necessariamente condizem ao tempo real. Conforme Pierre Nora 'A memória é sempre um fenômeno atual, uma construção vivida em um presente eterno' (NORA apud ASSMANN, 2011). No entanto, a memória é única não só em tempo quanto em composição. Nesse sentido, ao tratar-se de uma recordação situada, por exemplo, em um espaço público, a forma como é composta apresenta um caráter único e de acesso exclusivo ao portador. Contudo, os aspetos gerais que a compõe são de alcance coletivo, já que o espaço permite as mais variadas percepções.

Sendo assim, na memória, a dialética entre o objeto real e o virtual pode ser identificada de forma clara, ao separar matéria de abstrato. Tem-se, então, dois objetos: o espaço público, existente, palpável e perceptível por diversas pessoas; e o espaço virtual, inexistente em matéria, habita apenas na memória e não é necessariamente igual ao espaço real, sua forma concerne apenas ao indivíduo portador da recordação. Já na imagem fotográfica, vinculada em rede de compartilhamento, a mesma dialética opera como um marco do *momemtum*, sendo o objeto ali retratado uma versão virtual do real, em escala, proporção, ângulo e cor bem diferentes da realidade, e que habita uma dimensão igualmente inacessível fisicamente, como a memória – o objeto real em si passa a ser a fotografia, e não o espaço ao qual faz referência, o que será abordado na próxima dialética.

Mensagem explícita X mensagem implícita

Por conseguinte, tem-se a dialética entre a mensagem explícita e implícita, que demonstra mais uma interação entre a memória e a imagem, no que diz respeito a escrita do Visível (BARTHES, 1984). Segundo Roland Barthes, a imagem pode ser entendida de duas formas, primeiro sem código, demonstrando exatamente o que se vê, em uma analogia direta ao objeto ao qual faz referência. Já a segunda forma, concerne ao entendimento implícito, que não necessariamente faz referência direta ao objeto, mas que é definida como uma mensagem complementar ao conteúdo.

Sendo assim, por seu caráter subjetivo, ao pensar todas as variáveis que a compõem, a imagem se torna abrangente e, ao mesmo tempo, singular, em um paradoxo constante sobre o que lhe é entendido e o que realmente diz. Partindo do pressuposto, pode-se afirmar que, por vezes, determinada imagem transmite uma mensagem diferente da que inicialmente foi proposta, assumindo com o tempo outros valores e demonstrando certa atemporalidade de sua mensagem.

A imagem tem, em si, informações que não cabem somente ao que remete diretamente, mas a toda a significação do seu conteúdo, ou do que representa, bem como informações, até mes-

mo, sobre o autor da fotografia. Da mesma forma, a memória diz respeito não só ao conteúdo análogo mas é parte da identidade de quem a detém, podendo ser expressiva em sua forma dependendo dos sentimentos e percepções ali empregados.

Em relação ao espaço urbano, tanto imagem quanto memória apresentam-se moldáveis conforme o ponto de vista do observador, isso ocorre devido as ilimitadas formas de representação permitidas pela arte e pelo imaginário, dependendo do desejo do indivíduo, instinto, vivência e olhar, o que remonta o cenário subjetivo de construção da foto-memória enquanto recordação palpável. Por fim, o próprio conceito de uma fotografia que representa uma memória, perpetuada por ter sido paralisada no tempo e gravada em um papel fotográfico ou em mídia digital, por si só, atesta não só a fluidez entre real-virtual e explícito-implícito, mas também entre individual-coletivo e tempo-espaço.

Os Fantasmas

Para enfim sobrepor os conceitos de memória e de imagem conforme suas dialéticas, a foto-memória será demonstrada a partir de dois fantasmas específicos do passado, o edifício Wilton Paes de Almeida e a Farmácia César Santos, ambos localizados nos centros históricos de São Paulo e de Belém, respectivamente. Sob o viés subjetivo da fotografia e da memória, serão relevantes fatores que remontam ao cenário afetivo por trás das edificações, seus mistérios e condições atuais, mais do que o seu valor estritamente histórico. A foto-memória das duas edificações, registradas antes do incêndio que as assolou, remarca não mais um objeto real porém um fantasma do passado, que persiste sobre duas construções que um dia tiveram prestígios e funções mas hoje são apenas ruínas ou vazios.

A começar pelo edifício Wilton Paes de Almeida, consideram-se duas imagens publicadas no mesmo dia em redes sociais, e que dizem respeito ao mesmo espaço urbano. Para fins de contextualização, faz-se necessário adiantar que o objeto retratado nas imagens é um antigo prédio ocupado, que se encontrara no centro de São Paulo até meados de janeiro de 2018, quando, como uma tragédia programada, pegou fogo e desabou, modificando completamente a paisagem ali retratada até então.

Figure 1: prédio ocupado no centro de São Paulo, foto publicada em rede social em Janeiro de 2018 com a legenda: 'foto-memória'. Fonte: Vithória Silva, 2017.

Figure 2: o mesmo prédio anteriormente citado, publicado no mesmo dia, com a legenda: 'direito de moradia para quem?'. Fonte: Leonice Oliveira, 2017

Quando registrada, a imagem era apenas mais uma fotografia que remarcaria a paisagem em um passeio pelo centro de São Paulo, sem que houvesse sobre o objeto alguma pretensão singular de registrá-lo – pelo menos não conscientemente. Chamara atenção, pois, vê-se claramente certa discrepância no cenário apresentado, não pelo teor social da habitação, mas pela espacialidade em si, ou seja, pela experiência urbana. Em meio a edificações de gabaritos baixos e predominantemente de concreto, a exemplo da foto apresentada, percebe-se que o prédio em questão destoa dos demais, é quase permeável ao exibir a pele de vidro que reveste toda a parte externa, permitindo a visualização do interior do edifício. Ademais, denota-se ao observar o entorno, estar inserido noutro tempo, o estado deteriorado que apresentava, com pichações de alto a baixo, fomenta a sensação de abandono que o cerca.

Coincidentemente ou não, o prédio talvez despertara a atenção pelo mistério que, até então, o rondava, com um ar de ruína com suas janelas quebradas, mas ainda assim vivo e habitado, que incitava ao transeunte questionamentos sobre porquê se encontrara naquele estado. O transeunte, por sua vez – a exemplo das autoras das fotos –, via-se sob questionamento tal que foi levado a fotografar a paisagem, remarcando a pertinência da imagem, que destacara-se do espaço ao redor. O espaço que persiste como um ser do passado, deslocado das novas realidades, sob sinal de abandono e apagamento.

No entanto, hoje a mesma fotografia remonta um cenário muito mais significativo, ao remeter a carga simbólica que carrega. O espaço material não existe mais, sendo assim, todas as fotografias anteriores ao incêndio apontam uma dialética entre o explícito, ou seja, a foto ali retratada de um espaço urbano, e o implícito, um espaço que se fora. Além disso, também pode ser identificada a interação entre o objeto real e o virtual, no qual o real é apresentado pelo edifício em sua composição volumétrica, com todos os pormenores que envolvem a avaliação arquitetônica e espacial, ou até mesmo pelo vazio que encontramos atualmente no local. E, em contrapartida, o virtual que expressa a circulação nas redes de compartilhamento de dos ângulos de visão sobre o mesmo objeto bem diferentes entre si (Figure 1 e 2), onde o primeiro associa o prédio a sua paisagem urbana e o segundo detalha a volumetria na parte superior.

Os dois ângulos abordados nas imagens em muito tem a relevar sobre as autoras da fotografia, conforme seus pontos de angulação da câmera, o enquadramento apresentado, o local que estavam localizadas quando a foto foi tirada, entre outros elementos que denotam sua mensagem implícita. No entanto, cabe aqui perceber a retórica da imagem que, ligada ao seu sentido de imitar[1], não faz jus ao objeto real nem em escala, proporção e cor, mas que fomenta a carga afetiva em torno dele, como um registro de algo que não pode mais ser visto em uma dimensão real do espaço construído.

Por conseguinte, o segundo fantasma a ser analisado, considerando neste a veiculação de sua imagem mais na memória do que no âmbito das redes compartilhadas, é a Farmácia César Santos. O prédio centenário, datado do fim do século XIX, localizado no Centro Histórico de Belém, na rua Santo Antônio, era uma importante indústria farmacêutica que atendia a cidade e

1 'Segundo uma etimologia antiga, a palavra imagem, deve ser ligada à raiz de *imitari*.' (BARTHES, 1984)

empregava centenas de trabalhadores, gerando riqueza e renda ao exportar produto para todo Brasil. Sobreviveu enquanto farmácia até a década de 1980, quando passou a ser uma loja de artigos e confecções.

Posteriormente, em julho de 2015, um incêndio iniciado durante a madrugada, assolou a edificação, corroendo grande parte de seu interior, deixando apenas parte da fachada superior da antiga farmácia. Uma ruína que em muito destaca o apagamento na memória e invisibilidade do edifício, tanto por parte dos proprietários quanto de instâncias superiores ligadas ao patrimônio histórico e cultural da cidade.

Figure 3: Vista da farmácia César Santos, prédio azul a direita, ainda em funcionamento como loja de confecções. Fonte: Cybelle Miranda, 2006.

Figure 4 e 5: o mesmo prédio anteriormente citado, publicado com a legenda: 'azul e rosa de abandono' em fevereiro de 2019. Fonte: Vithória Silva, 2019.

Quanto ao fantasma da Farmácia, tem-se o exemplo de um prédio centenário, com traços arquitetônicos de valor estético e histórico do fim do Império Brasileiro, posto em ruínas após um incêndio que desfigurou largamente o espaço, mantendo apenas parte de sua fachada. As fotos memórias constituídas sobre as ruínas são como personificações das fantasmagorias urbanas, 'são evocações do passado, retomadas em acontecimentos do presente como mito. Os mitos da Modernidade aparecem nas cidades, palco das massas e da mercadoria. O edifício representa a ambiguidade do passado que convive com o presente' (MIRANDA, 2016, p. 415). O constante retorno ao passado despertado pelas ruínas faz do homem refém do culto à passagem do tempo, vista pelas marcas deixadas na edificação bem como na comprovação de fotos de antes e depois – como mostram as figuras 3, 4 e 5. As referidas fotografias adquiriram, ironicamente, um tom acinzentado e fantasmagórico sob o tempo invernoso da região amazônica, imprimindo uma melancolia ainda mais acentuada nessas imagens, que destaca sombras sob pouca luz e nuvens carregadas de chuva ao fundo, bem como o contraste com o edifício azul esverdeado.

Figure 6: Lateral da farmácia César Santos, já em estado de ruína alguns meses após o incêndio, registrada em câmera analógica em outubro de 2015. Fonte: Leonice Oliveira, 2015

Os fragmentos de outrora, sejam no espaço real como no virtual, passam a servir, então, como signos da pós-modernidade inclusivista, que adere o espaço sem preocupar-se, no entanto, em propriamente explicá-lo, apenas coexiste ali (MIRANDA, 2016). No caso da Farmácia, isso pode ser observado de maneira singular, por ser um espaço sobre o qual a população que ali transita o entende como ocioso, referente a uma antiga farmácia que ainda insiste em certificar-nos disso por meio de seu persistente letreiro. A ruína da Farmácia, a contragosto das camadas interessadas no assunto do patrimônio, já foi usado até mesmo como banheiro público. Hoje, sua fachada inferior é fechada com tijolos e serve como uma espécie de vitrine de anúncios e artigos comercializados pelos camelôs próximos dali.

A memória de outrora, paralisada em imagens, notícias e documentos, atesta seu valor não só histórico como cultural. No entanto, nesse ritmo, o apagamento e o abandono levarão o espaço, por fim, ao chão, como uma vez já aconteceu ao prédio em São Paulo.

Conclusão

As fotografias de paisagens e espaços urbanos são traçadas de modo singular conforme o rastro que deixam nas redes de compartilhamento, podendo ser acessadas e utilizadas como fonte de informação e conhecimento sobre determinado objeto que não se pode alcançar no momento. Assim como a memória, as percepções que cercam a fotografia são assimiladas segundo a consciência de quem a percebe, no entanto, a fotografia em si pode conter muito mais que só uma analogia direta, 'conversando' com seu observador sobre a temporalidade em que foi registrada, a condição física de sua volumetria, a dinâmica de seu espaço urbano, enfim. Ademais, pode-se vislumbrar ali um fantasma, algo que um dia fora registrado em sua máxima imponência, ou até mesmo já sob descuido, mas ainda erguido.

O registro de tais momentos do espaço urbano atesta a passagem do tempo identificada tanto em comparativos entre o novo e o antigo quanto nas ruínas espalhadas nas cidades, que estimulam a exposição e o uso da fotografia como uma espécie de registro que perpetua seu valor arquitetônico.

> 'O Passado é uma meta a ser atingida, a incompletude da ruína apresenta-se como única explicação para um presente sem conceitos e sem valores. As escavações arqueológicas trazem à tona objetos que, expostos em vitrines iluminadas, nada mais são que "torsos na galeria do colecionador". Por mais que os recursos museográficos tentem explicar sua existência, há apenas experiência.' (MIRANDA, 2016)

A fim de atenuar os efeitos do tempo sobre os espaços, bem como o abandono que levaram a serem depredados e incendiados, deve-se reconsiderar a função social dos edifícios, reintroduzindo-os de maneira adequada e humanizada ao uso por parte da população. Por fim, o referente artigo abre o debate quanto as fantasmagorias urbanas, discorrendo sobre os valores histórico-estéticos e afetivos do espaço sobre o ser humano e sobre a memória construída, assumindo na arquitetura fator relevante para a identidade de um local.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação, formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 242 p.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Editora Edições 70, 1984.

MIRANDA, C. S. *Ruínas, duração e patrimonialidade*. In: RUA [online]. no. 22. Volume 2, p. 407 - 424 – ISSN 1413-2109/2179-9911 - Novembro/2016. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele*: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

RAMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura Vivenciada*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998

O imaginário da paisagem
a fotografia como método de intervenção na cidade

Letícia de Fatima Durlo, UFRGS, Brasil
leticiadurloc@gmail.com

Larissa Fauri, UFRGS, Brasil
larissa.fauri@gmail.com

Walace Moreira, UFMG, Brasil
wallke.moreira@gmail.com

Palavras-chave :
Cidade; intervenção; paisagem; fotografia; corpo.

RESUMO

O imaginário da paisagem urbana, ao ser explorado a partir de diferentes perspectivas de intervenção, é capaz de promover e ampliar o entendimento que se tem sobre a apropriação da cidade, patrimônio e da paisagem. Desta forma, o presente artigo vem ao encontro da discussão sobre a intervenção artística como método de apreensão da paisagem imaginada, trazendo o estudo de caso da ação/experiência realizada, em dezembro de 2017, na XI Bienal de Arquitetura de São Paulo, "Perceba-(se) puder", no entorno do Mercado Público de São Paulo, como objeto de análise. O objetivo deste estudo é evidenciar que o processo de perceber a paisagem vai além de olhar e/ou ver, mas sim - de maneira lenta - de assimilar e conscientizar-se do espaço como extensão de si. Buscou, portanto, através do lambe da fotografia, instigar e aguçar o olhar do observador para a paisagem, demonstrando que a prática da intervenção pode ser um recurso metodológico para compreensão do urbano e relações entre corpo e espaço.

Introdução

O empobrecimento da experiência corporal das cidades enquanto prática torna-se facilmente uma realidade, mesmo em intervenções artísticas que, com o processo de espetacularização de ações, grandes eventos, possam fomentar a imagem passiva e estanque do indivíduo como mero espectador, ao reforçarem uma ideia homogeneizadora e consensual a respeito da paisagem e espaços públicos. Dentro de um espectro infinito de possibilidades para tal conjuntura, uma delas é porque dentro do contexto do ensino de graduação em Arquitetura e Urbanismo no Brasil, salvo raras exceções, a presença de disciplinas que abordam e/ou admitam a prática de intervenção como método de projeto é bastante parca, sendo – em geral – tomada como atividade delegada à cursos de artes visuais e cênicas, por exemplo; e esquecendo-se que há diferentes maneiras de leitura da paisagem. Neste sentido, a compreensão e apreensão do espaço passa, em sua maioria das vezes, entendida de maneira equivocada ou parcial - já que deixa-se de explorar diferentes formas e representações sobre o tema.

Para fins de entendimento neste artigo, serão utilizados os termos "intervenção", "ação" e "prática experimental aberta" como equivalentes, mesmo que, numa discussão semântica mais profunda, possam apresentar significados distintos. Entende-se, neste artigo, "aberta", como experiência desvinculada a um resultado único e estanque, sendo, portanto, subjetivo, dinâmico e não quantificável, no intento de "*descientizar*"(sic.) a ação que foi realizada, sendo seu conteúdo "resultante" absorvido unicamente através do método empírico e de observação. De maneira geral há, nas proposições de intervenção no espaço urbano, certa rigidez consequente da distinção entre propositor, espaço e público alvo, sendo um gesto de mão única, onde o proponente (qual seja, quem pensou e/ou idealizou a ação) afasta-se do indivíduo para quem se propõe a intervenção e traz algo a ser "aprendido" ou "absorvido" pelo público, sendo o espaço, a paisagem, um instrumento ou suporte para ação, e não parte integrante da do todo e, portanto, tornando o processo não simultâneo e descontínuo.

Perde-se, desta maneira, a sutileza e a possibilidade de novas conexões ao fragmentar– na espera de um resultado retórico - o espaço, o proponente e a quem se propõe a experiência, há um descolamento entre o eu, a paisagem e o outro. Sendo assim torna-se basilar a compreensão de que a paisagem não é para o corpo meramente um espaço físico a ser ocupado, mas sim processo que, pela própria interação entre os usuários, produz e configura corporalidade e ambiência. (JACQUES, 2008).

A intervenção: perceba(-se) puder

Atentar o olhar perdido, alternar o ângulo de visão por um instante, perceber algo diferente no caminho, sentir a paisagem tal como quando foi inédita, mesmo que efemeramente, surpreender-se para detalhes que estão à nossa volta. Quantas vezes percorre-se um caminho sem, de fato, notá-lo? Quantas vezes o cotidiano é automatizado, banalizado? É possível revisitar um espaço como se fosse da primeira vez?

O entorno

Localizado na rua Cantareira, 306, o edifício que é importante construção do município paulista do final do século XIX e a metade do século XX, foi inaugurado em 1933. Não só para atender a demanda exigida na região do centro da cidade, mas também com o intuito de consolidar a capital com a imagem de "Metrópole do Café": trata-se do Mercado Municipal de São Paulo, ou, popularmente conhecido, o mercadão.

Neste contexto de muitas vozes, sons, cheiros, pés que correm de lá para cá, caminhões, buzinas, frutas, anúncios, bancas, resíduos, comida de e na rua que se encontra e conforma a paisagem do entorno deste icônico edifício e patrimônio da cidade. Imagem que é sempre dinâmica na visão e, aos desacostumados, caótica, condiz com uma realidade cotidiana rica em detalhes que poderiam mostrar-se como banais aos que estão habituados com aquele espaço. Bem próximo da Rua 25 de Março (Figura 1), grande centro comercial popular, não é perceptível, numa visão rápida, a quantidade de pessoas que circulam por ali, há muitos corpos em movimento constante e, por este motivo, entre conexões e reorganizações da paisagem, a proposta de intervenção realizou-se nesta região, na tentativa de coabitar com o que já é existente e propor-se como constituinte e parte desta paisagem, de maneira sutil e efêmera.

Figura 1: Entorno de intervenção escolhido pós deriva. Fonte: Google Maps e modificada Durlo, Letícia, 2018.

A delimitação e seleção de ruas do entorno do mercado não foram pautadas pelo “diagnóstico” ou em bases de dados estatísticos, objetivos e genéricos – mas sim através da realização de uma deriva que permitiu explorar o espaço sensitivamente. Traz-se a deriva e a errância, o caminhar esteticamente aberto e disponível à experiência do nômade, como processo e instrumento desta intervenção. Nesse sentido, João do Rio demonstra tato ao descrever de maneira perspicaz o espaço urbano e que justificou a escolha por este método para apreensão do lugar e da própria intervenção:

> Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós”. E continua por: “(...) A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações... Ora, a rua é muito mais do que isso a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma! (...) A rua faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça (...) Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar”. A título de comparação, entre os principais objetivos do plano de melhoramentos de Pereira Passos, citados por Alfredo Rangel em 1904, era: “Dar mais franqueza ao tráfego crescente das ruas da cidade, iniciar a substituição das nossas mais ignóbeis vielas por ruas largas arborizadas (RIO, 1908)

A experiência urbana para o urbanista errante, uma ferramenta subjetiva e singular, ou seja, o contrário de um método ou de um diagnóstico tradicional, poderia ser visto como o contrário de um modelo urbanístico, aproximando a experiência de utilização da paisagem daqueles que a fazem todos os dias, visto que se trata de uma prática ordinária, diretamente relacionada com a questão do cotidiano e com a proposta da ação.

Os impactos deste tipo de ação aberta são efêmeros e em diferentes níveis (e tempos) de absorção pelo indivíduo, no entanto a ação busca instigar a lentidão, a percepção, a consciência espacial e, indiretamente, a noção de corpografia urbana. Ver uma fotografia, por vezes, é mais conveniente do que percorrer o olho por uma grande área e extrair dela informações, e tal processo do “perceber-se” no ambiente construído tornou-se fundamental nesta prática experimental aberta, visto que quanto mais percebida e identificada a paisagem, maior entendimento da cidade e, consequentemente, apropriação e sentido para quem a utiliza. Olhar o espaço fotografado e identificá-lo como o mesmo espaço em que se encontra (Figura 2, 3 e 4), já potencializa a visão a olhar, pelo menos, uma vez a mais para o local. Assim, entende-se que compreender o espaço construído é perceber-se como cidadão de uma cidade tão cheia de detalhes invisíveis aos olhos apressados movidos pelo capital .

Figura 2: na esquerda, fotografia da relação estabelecida entre paisagem real e construída, na direita fotografia do lambe que foi colado na parede. Fonte: Durlo, Letícia; Arreguy, Carolina, 2017.

Figura 3: na esquerda, fotografia da relação estabelecida entre paisagem real e construída, na direita fotografia do lambe que foi colado no poste. Fonte: Durlo, Letícia; Arreguy, Carolina, 2017.

Figura 4: na esquerda, fotografia da relação estabelecida entre paisagem real e construída, na direita fotografia do lambe que foi colado no poste. Fonte: Durlo, Letícia; Arreguy, Carolina, 2017.

Apreensão da paisagem

Como exercício de hipóteses, dentre as infinitas relações possíveis a serem criadas entre corpo-paisagem e intervenção, foram levantados alguns níveis de apreensão e "acesso" à ação realizada, são eles:

1. O primeiro nível está relacionado ao direcionamento do olho para a foto, como quem circula para o espaço e percebe algo colado na edificação ou até mesmo no chão – já que nosso olho, em alguma medida do tempo, direciona-se para o chão, mas não a identifica, a imagem torna-se um borrão do qual não há nada que relacione aquele que passa com o indivíduo;

2. O segundo nível compõe-se da identificação de que o espaço físico em que se encontra como o mesmo que está presente na foto, retratado; nesse sentido, é possível perceber que houve um redirecionamento do olho, mesmo que efemeramente, e uma reorganização espaço-corporal, visto que identifica-se e, ao mesmo tempo, o trajeto rotineiro que seria feito foi modificado;

3. O terceiro consiste no questionamento do porquê aquela foto estar ali e instiga o usuário a olhar para o lugar e a foto mais de uma vez, buscando relações e despertando imag-

> inários/possibilidades associativas entre ele próprio, a paisagem em que se encontra, a representada e nas diferenças contidas entre ambas, buscando seus erros e, percebendo-se como parte das duas paisagens: a real, diante de si, e a imaginada, dentro de si.

Apesar da existência destes níveis considerados de “acesso”, sabe-se que por tratar-se de uma intervenção subjetiva e aberta, estes de nada servem como base para o entendimento de profundidade ou realidades despertadas que possam ter sido provocadas pela ação, mas, sim, uma maneira lógica organizativa de pensar a respeito do próprio trabalho como espectador de maneira especulativa.

Assim, entende-se que a espetacularização das cidades - através de megaprojetos, monumentos e culto ao que atrai os olhos ao que não é sutil, mas àquilo que grita “olhe para mim, me veja, estou aqui, sou muito mais alto que você - é pungente; cabendo também ao arquiteto e urbanista também explorar formas que destoam desse diálogo, sendo imprescindível para um entendimento de cidade mais acolhedora, convidativa e participativa. Para tanto, faz-se fundamental chamar e envolver aqueles que reconhecem realidades urbanas alternativas que registram lembranças, experiências, transformações da cidade, de seu espaço público e sua cultura.

Metodologia

A proposta consistiu em ser realizada dentro de um período de 24h, sendo incluído neste processo: realização de uma deriva, reconhecimento da paisagem e apreensão das fotografias de maneira livre e sensitiva, sem ponto de origem e destino; processo de seleção e modificação das imagens digitalmente; envio para impressão; confecção da cola/grude para aderência do lambe na parede; realização da intervenção e período de observação.

É uma ação de fácil aplicabilidade e necessitou de poucos recursos para ser executada, pois demandou de materiais relativamente baratos e de fácil acesso (rolo, bandeja, maisena, água, cola, farinha e impressões). O lambe-lambe é uma técnica rápida, simples e com capacidade de impacto visual. Caracteriza-se pela linguagem comunicacional: o lambe é feito para ser visto. Ainda que sobre muretas ou em baixo de pontes, estes cartazes compreendem em sua técnica o fim de comunicar ou falar sobre algo. Ligada à necessidade de resistir e denunciar, esta técnica potencializa-se no Brasil após a Segunda Guerra Mundial e a urgente demanda dos artistas em fazer política. Assim, a escolha da técnica do lambe faz-se pelo seu desejo de abrir momentos de fala: comunicar algo ao transeunte que disperso, tudo vê mas nada observa. Ainda que comunicativo, a escolha do lambe se dá também pela compreensão processual deste tipo de interferência: uma vez colado, não há como prever as permanências e desmanches que este irá incorrer. Desde o momento da fixação do cartaz a cidade absorve como paisagem e torna-se ela também, parte do amadurecimento conceitual da perda. Perder o lambe para a cidade é também sabê-lo integrado à paisagem- ora arrancado ou derretido com a chuva. Vigiar o que lhe acontece não é o objetivo deste trabalho, importa mais pesquisar o movimento que o deslocamento desta linguagem na paisagem urbana- o lambre compondo esta paisagem- diz so-

bre a percepção da cidade. Ainda entender o lambe em São Paulo atualmente é pensar sobre a história das lei Cidade Limpa[1]

Assim, após a captura de imagens e sua modificação digital através do programa de edição Photoshop, fez-se o envio das imagens para a gráfica em papel A3 de gramatura baixa (75g), de modo que o mesmo pudesse absorver a cola e fixar-se sobre o suporte. A colagem dos lambes era, inicialmente, prevista para ser realizada com o público, através de uma oficina de colagem de lambes, no entanto, por motivos de logística e intempéries climáticas, a colagem foi realizada pela equipe responsável da intervenção; sendo a oficina realizada em dia posterior à colagem dos lambes da intervenção.

Considerações Finais

O trabalho de intervenção "perceba(-se) puder, demonstrou possuir relevância a medida que executa uma maneira distinta de propor-se intervenção, visto que não se sugere eternizar a ação como "obra", mas, pelo contrário, busca refletir sobre maneiras de abordagens que envolvam a lentidão, já que o usuário é convidado à imersão dentro de uma realidade presente no imaginário e, para tal, requer que o mesmo reorganize-se espacial e temporalmente no trajeto que estava previsto realizar antes de contato com a imagem do lambe; resgata o efêmero, em virtude da própria ação ter durabilidade curta, em detrimento da materialidade do papel, mas também por tratar-se de prática considerada "vandalismo" na cidade, sentimento que intensificou-se na atual gestão do município de São Paulo; e aborda a errância e o desprendimento em relação a seu resultado, desvinculando-se do pré-programado ou hipotético, sendo suas implicações abertas, subjetivas e íntimos à cada um que permitiu-se intervir pela intervenção, ocorre, portanto, uma proposição de experiência sem quantificar ou na "espera de" algum resultado.

Assim, conclui-se que são inúmeras as maneiras de habitar o ambiente urbano e relacionar-se com a paisagem, que atravessam a imaginação e as vivências de suas diversas populações. Usufruir das arquiteturas, em suas variadas dimensões, faz parte do cotidiano daqueles que utilizam as cidades, mas são poucas as oportunidades de conversar sobre sua adequação às necessidades de seus moradores e transeuntes, assim como espaços para questionar as estruturas existentes e propor novas configurações, derivadas de desejos e de seu imaginário.

O ato de projetar, fundamental às práticas dos profissionais encarregados de propor espaços públicos e privados, é colocado em questão e, acima de tudo, apresentando como possível a ação/intervenção fomentando o pensamento a respeito de questões pungentes, dar visibilidade a percepções espaciais, ações pontuais, experiências abertas e imaginários da paisagem produzidos cotidianamente por diferentes agentes da cidade. Para tanto, fez-se fundamental chamar, envolver e dar voz àqueles que conhecem e vivem realidades urbanas para compor, com estes, registros de formatos distintos, prestigiando e potencializando os "espaços banais"

1 Lei nº 14.223, a Lei Cidade Limpa, em Anped

da paisagem. São lembranças, memórias , símbolos, ações que transformam a experiência do espaço coletivo e as formas de expressão cultural, que desnudam os imaginários urbanos vividos. Tratou-se de um olhar não técnico sobre a cidade, um olhar que desvenda o outro, a si, o espaço invisível.

Por fim, a intervenção mostrou-se como uma investigação extra disciplinar, com o intuito de propor configurações alternativas aos métodos tradicionais de contraposição entre teoria e prática, arte e ciência. Em relação ao método, a investigação integrou-se com criação e a informação passa a ser fruto de colaborações e experimentos abertos na cidade. A prática do pensar é potencializada por experiências corporais, afetivas e perceptuais, o espaço-tempo tornou-se um processo contínuo de criatividade heterogênea e generativa. Experimentar e intervir nas relações sensíveis entre corpo e paisagem, tornou-se uma ferramenta de ampliação tanto do campo das artes quanto das ciências que se ocupam do espaço urbano.

Referências

BRASIL (Estado). Constituição (2006). **Lei nº 14.223**, de 26 de outubro de 2006. . São Paulo.

BRITTO, F. D. E.; JACQUES, P. B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. Cadernos PPG-AU/UFBA, Salvador, v. 7, número especial, 2008.

FERNANDES, Ana; BERENSTEIN JACQUES, Paola. Territórios urbanos e políticas culturais. Cadernos do PPGAU/FAUFBA, número especial, Salvador, 2004.

JAQUES, Paola Berestein. Corpografias Urbanas. 2008. Disponível em:< http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>

RIO, J. A rua. In: A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Hertha Tatiely. Cartazes Lambe-lambe: apropriação e significação do/no espaço urbano. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26., 2017, Campinas. Anais... . Campinas: Anpap, 2017.

Cenários de Transformação da Habitação no 4º Distrito de Porto Alegre

Eliane Constantinou, UFRGS, Brasil
elianeconstantinou@gmail.com

Letícia Bettio Machado, UFRGS, Brasil
leticiabettiom@gmail.com

Palavras-chave :
Tipologias operárias; tipologias industriais/armazéns; padrões tipo-morfológicos; padrões sócio espaciais.

RESUMO

O presente trabalho centra-se no estudo tipo-morfológico de tipologias arquitetônicas populares e operárias do bairro industrial da cidade de Porto Alegre: trata-se do 4º Distrito, território da capital gaúcha diretamente ligado à expansão da malha urbana, no início do século XX. O 4º Distrito se consolidou como uma área periférica à zona central de Porto Alegre e estabeleceu uma importante ligação entre interior e capital através de meios fluviais e ferroviários, por se encontrar margeando a costa que representa a orla da cidade com o rio Guaíba.
A conformação atual deste distrito industrial reflete a imagem de suas formas antigas. As imagens e os imaginários das cidades no Brasil no século XXI estão diretamente relacionados com a questão da moradia, uma vez que essa se apresenta como a maior demanda técnica a ser suprida por profissionais da área de Arquitetura e Urbanismo, atualmente. Dessa forma, estudar as questões referentes às dinâmicas sócio espaciais e investigar os padrões de mudança na arquitetura residencial e industrial, ao longo dos anos, apresenta a oportunidade de estabelecer um panorama dos fenômenos urbanos diretamente envolvidos com a transformação das cidades e os cenários urbanos futuros.

Introdução ao Fenômeno Urbano do 4º Distrito

A forma urbana modifica-se constantemente através da transformação dos estoques construídos: novas construções, demolições ou adaptações. Apesar desse possível quadro de alterações no sistema urbano, a estrutura primária de uma cidade pode manter-se estática, sendo esta composta pelos elementos que agregam hierarquização ao espaço e sofrem menos alterações do que áreas temáticas que compõem o grão e o tecido. As transformações tipo-morfológicas são muito mais constantes, difusas e heterogêneas e podem reconfigurar mais facilmente os cenários de uma cidade:

> Estas transformações acontecem muitas vezes de forma gratuita ou descontrolada, lenta ou ligeira, gradual ou completa; e sua necessidade se dá por diversos motivos como a renovação de espaços urbanos degradados, subutilizados, áreas abandonadas ou em processo de transformação, mas também em alguns casos, estas transformações são provocadas pela necessidade de atender a interesses públicos ou privados que pretendem ter um retorno rápido aos altos investimentos sobre o tecido urbano. (VIEIRA, 2010).

Na Ciência da Complexidade a cidade se apresenta como um sistema complexo e adaptativo, capaz de se auto organizar, definindo padrões no tempo e no espaço (KRAFTA e CONSTANTINOU, 2007). Dentro desta visão de cidade explora-se a dinâmica intra-urbana das transformações das unidades de forma construída no 4º Distrito de Porto Alegre - RS, investigando a emergência de padrões sócio espaciais no tempo. Sabe-se que dentro da dinâmica das atividades desenvolvidas na cidade, cada área possui uma vocação. Essa vocação é mutável, uma vez que os focos de desenvolvimento e degradação dentro do espaço urbano se modificam ao longo dos anos, devido a diversos fatores: dentre eles a atuação do poder público para atender certas demandas em áreas específicas, bem como mudanças econômicas e influência do mercado imobiliário. Construir cenários urbanos futuros adaptáveis às possíveis transformações e principalmente sustentáveis para a vida urbana se torna o principal desafio de arquitetos e urbanistas que lidam com cidades e grandes regiões metropolitanas.

Como o fenômeno de alocação de estoques urbanos caracteriza-se como um processo de dinâmica temporal rápida, conjectura-se que a alocação dos diferentes tipos de estoques urbanos baseia-se no cenário presente estabelecendo uma relação temporal direta entre o estado presente e o futuro, ou seja, o comportamento de alocação espacial futuro espelha-se no comportamento locacional presente. Desta forma tem-se como hipótese central a de que a materialidade da cidade reflete a aprendizagem espacial de uma dinâmica social interna configurando padrões sócio espaciais entre estados temporais subsequentes.

O fenômeno urbano a ser analisado neste trabalho centra-se nas mudanças nos usos dos centros históricos e eixos culturais, sendo essas transformações centradas no 4º Distrito de Porto Alegre, região que já concentrou grande importância industrial e econômica e hoje vive o dilema do abandono com o planejamento urbanístico modernizante. Nesse aspecto, torna-se essencial discorrer sobre a temática da forma urbana e sua relação com as dinâmicas sócio

espaciais, com o intuito de trazer uma abordagem interdisciplinar entre arquitetura e o urbanismo e suas implicações no organismo social da cidade.

O 4º Distrito passa por uma atual situação de jogo de interesses entre iniciativa privada e moradores locais sem respaldo do poder público, acerca da apropriação desta importante área da cidade. Um bairro que concentra edificações históricas e antigos armazéns fabris, ocupações e vilas de trabalhadores dos setores ignorados pela sociedade corre o risco de ficar integralmente às mãos do mercado frente a iniciativas de Planejamento generalistas e apoiado pelo Capital. Nesse sentido, apresenta-se a forma urbana entendendo que o estudo da morfologia deve anteceder qualquer estratégia de urbanismo, uma vez que modificações na cidade devem ser democráticas e respeitar cenários do passado, e os grupos sociais consolidados em cada espaço, para poder prever cenários urbanos futuros.

Objetivos e Justificativa da Análise

O objetivo deste estudo é, portanto, investigar padrões de transformação sócio espaciais em três recortes temporais historicamente significativos para o 4º Distrito. Esses recortes temporais foram definidos da seguinte forma: 1. Início do século XX; 2. Década de 80; 3. Tempos atuais e representam o período de crescimento urbano, intervenção do corredor da Avenida Farrapos e o período atual, respectivamente. A análise desses três cenários de fragmentos temporais do 4º Distrito ajuda na compreensão da estrutura urbana que, relacionada a aspectos funcionais e sociais, se consolidou como símbolo de importante área de desenvolvimento industrial, mas que hoje encontra-se abandonada e em decadência por descaso público e interferências do mercado imobiliário. O recorte tipológico é o residencial operário e armazéns industriais, que se justifica pela evolução urbana dessa região, caracterizada economicamente pela prestação de serviços e industrialização, moradia para operários e, diversidade étnica-cultural.

A justificativa metodológica se dá na importância de entender os fenômenos urbanos contextualizados dentro de recortes temporais, para estabelecer um diálogo entre o lugar e suas externalidades, além de mostrar uma visão sobre tipologias arquitetônicas populares e operárias como objetos de estudo científico. Para isso, a metodologia buscou definir conceitos que fundamentam o entendimento das dinâmicas sócio espaciais auxiliando – a partir de uma análise do passado e presente da construção do 4º Distrito – na formação do imaginário sobre o futuro da moradia e da cidade de Porto Alegre. O processo dialético do conhecimento científico, a partir de uma visão 'bachelardiana', é construído através da constante análise dos erros anteriores, o que explica a análise comparada dentro dos três cenários sócio espaciais estabelecidos. Com esse panorama comparativo, constrói-se uma ferramenta de análise da dinâmica urbana que a região apresentava, concebendo, assim, a partir de seus aspectos positivos e negativos uma construção dialética das transformações da forma urbana e seus deslocamentos no tempo.

Ademais, a importância desse panorama generalista proporcionado pelo paralelo traçado entre os recortes temporais está também na visualização de novas possibilidades de redesenho para

novos trechos de cidade dentro da morfologia urbana. Torna-se possível um novo modo de repensar a cidade como o palco de interações entre os cenários do passado, presente e possíveis cenários do futuro. Por outro lado, a simulação de uma cidade futura viabiliza um olhar crítico sobre novas vocações que podem surgir em recortes sócio espaciais, de forma que o planejamento torna-se cada vez mais uma ferramenta para compatibilizar o espaço urbano com a vida contemporânea.

Metodologia e Estruturação da Análise

A visão adotada para embasar os conceitos presentes nesse artigo para descrição da forma urbana, serão a abordagem tipológica e seus elementos e a abordagem analítica da formação da cidade: a análise como sistema configuracional urbano. Dessa forma, os conceitos principais acerca de noção geral de projeto de cidade se fundamentam na ideia de que primeiro, a cidade é um artefato; segundo, nessa manufatura - artefato produzido – é possível reconhecer uma unidade, que representa a identidade formal. Decorrente disso, temos o terceiro conceito fundamental: controle, uma vez que a produção de cidade também possui um caráter de planejamento, com padrões de regularidades reconhecíveis e também algumas aleatoriedades e descontinuidades, como formas emergentes de processos não planejados e ações de agentes independentes. Em suma, entende-se a cidade como organismo vivo e com certo teor de autonomia, desconstruindo a visão que a encara unicamente como agente passivo das transformações sociais.

Ainda assim, neste estudo é reconhecido que a cidade também é uma manufatura com certo teor comportamental de instrumento da realização de um propósito, ou seja, mesmo que não exclusivamente, é um fenômeno social complexo e é construída através de um processo coletivo, que está em permanente transformação e emergência. Essas transformações se dão de forma cada vez mais acelerada, uma vez que o advento da tecnologia e a era das informações estimulam progressivamente alterações nas configurações urbanas em uma sociedade pautada em princípios de inovação constante dos meios. Para traçar o plano de cenários urbanos futuros, no entanto, é de suma importância o entendimento da nossa cidade do passado e as estruturas que possibilitaram sua morfologia tal qual é atualmente. Segundo Marcelo Lopes de Souza (2003) criar cenários não se trata de prever o futuro das cidades, mas sim ‘[...] simular desdobramentos, sem a preocupação de quantificar probabilidades e sem se restringir a identificar um único desdobramento esperado, tido como a tendência mais plausível. (SOUZA, 2003, p. 48)’.

Sendo assim, especular sobre cenários urbanos futuros vai além do exercício de investigação de propostas; refere-se às possibilidades de repercussão dessas propostas dentro do planejamento urbano. Para entender que desencadeamento de ações consequentes cada proposta carrega é preciso primeiro estabelecer formas de descrever o sistema urbano, partindo do princípio que nenhuma previsão pode ser descrita perfeitamente, ou seja, todas as possibilidades carregam um percentual de incertezas e imprevisibilidade.

Por fim, este trabalho busca inovar na abordagem metodológica, através da integração de linhas de pesquisa desenvolvidas, frequente e isoladamente, como: os estudos morfológicos – relacionados à forma urbana e à configuração espacial – abordagem quantitativa, e os estudos fenomenológicos empíricos - relacionados à vivência dos espaços públicos- abordagem qualitativa. As duas abordagens apresentam uma ampla produção científica, mas tendem desenvolver análises isoladas. Portanto, aqui busca-se explorar a interação entre essas abordagens, e consequentemente, desenvolve-se uma visão correlacionada entre o social e o espacial. Desta forma, a investigação se justifica por promover a reflexão teórica sobre a produção da cidade, e o seu potencial de transformação na dinâmica sócio espacial urbana.

Além disso, o estudo pretende colocar os problemas da arquitetura em conexão com a análise das estruturas urbanas entendidas como relação; entende-se essas estruturas urbanas como mutáveis, porém constantes no tempo. Ou seja, a relação entre tipologia do edifício e morfologia urbana passa por diversas transformações no espaço da cidade, sem nunca se destituir por completo, sendo um organismo permanente. Também pretende investigar a dinâmica a partir da menor entidade urbana, o lote, seus lotes vizinhos e espaços públicos adjacentes. Parte da abordagem do espaço urbano tripartido nas seguintes parcelas: forma construída (edificação), território (lote ou parcela destinada à edificação) e o espaço público (o espaço restante entre os dois primeiros elementos). Assim, o estudo morfológico se pauta em uma análise sistemática desses três tipos de manifestações na cidade. A relação da abordagem tipológica com o estudo da forma urbana permite entender as regras que descrevem a forma construída e como ela é influenciada e influencia na complexidade do tecido urbano. Investigar os padrões tipo-morfológicos deste bairro histórico permite a análise da transformação da apropriação dos moradores de seus lotes, a influência nos lotes adjacentes e a socialização dos espaços públicos realizada pelos agentes urbanos.

A pesquisa centra-se na transformação intra-urbana da tipologia residencial popular e operária e da tipologia de armazéns industriais, ambas relacionadas entre si, e quais fatores influenciam na paisagem urbana e as conexões de vizinhança que esses dois tipos de lotes estabelecem. Estudar a relação entre essas tipologias se justifica, uma vez que a maior parte das residências do bairro foram construídas para suprir a necessidade de moradia dos trabalhadores das indústrias, levantando questões relativas às moradias e sua proximidade ao local de trabalho. Podendo, assim, explorar novas maneiras de integração desta parcela urbana na dinâmica da cidade, sem gerar gentrificação e mantendo a identidade sócio espacial do 4º Distrito. Interessam aqui a investigação que leve ao reconhecimento de símbolos e padrões recorrentes, que se consolidaram através da morfologia e que tornaram este lugar uma ‘reserva da memória da cidade’ (MATTAR, 2010).

A Dinâmica Sócio Espacial

O 4º distrito demonstra na sua gênese uma população de imigrantes alemães, inicialmente concentrados em atividades agrícolas e posteriormente, na primeira metade do século XX, em atividades de comércio, serviços, empresas e indústrias familiares voltadas a marcenaria,

serralheria, têxteis e alimentícias. Com o tempo muito destes imigrantes se estabeleceram e prosperam transformando os negócios familiares e grandes empresas empregando um número elevados de trabalhadores. Neste período juntam-se à imigração alemã, os italianos, os poloneses, árabes e, em menor escala, os espanhóis, austríacos, israelitas e portugueses. 'Este cenário retrata uma grande diversidade social, onde muitas etnias viviam em uma mesma quadra, tornando-se um "espaço polifônico", um lugar que soube ensinar o sentido das diferenças' (CONSTANTINO, 2002; pg 118). Assim a urbanização ainda eram rarefeita, com muitos vazios urbanos ocupados pelas chácaras, e áreas construídas ocupadas pelos armazéns, indústrias e habitações destinadas aos trabalhadores, conforme o relevo da área subia, crescia o poder aquisitivo dos moradores, uma vez que as áreas mais baixas também eram mais alagadiças. Este público retrata a dinâmica social de 1820 até 1940.

> O grande número de operários concentrados no 4º distrito oportunizou a criação de grupos por melhores condições de trabalho, como as centrais sindicais, a UGT (União Geral dos Trabalhadores), de viés anarquista, e a FORGS (Federação Operária do Rio Grande do Sul), social- democrata alemã, posteriormente substituídas, pela Federação Operária, que se transformou em uma entidade "anarco-sindicalista". (MATTAR, 2010).

A partir de 1940 o 4º Distrito sofre uma grande transformação na sua estrutura primária. A partir deste período são construídas avenidas, viadutos e rótulas, a construção da avenida Farrapos cortou o centro do distrito, em 1958 a construção da Travessia Getúlio Vargas desconfigurou a Praça dos Navegante e o Santuário de Nossa Senhora dos Navegantes, e por fim, o cruzamento das ruas Voluntários da Pátria e Conceição descaracterizou o edifício Ely. A descaracterização da paisagem urbana da área, juntamente com a enchente de 1942 acabaram prejudicando o cenário socioeconômico da área, diminuindo o otimismo de grande crescimento econômico previsto em décadas anteriores. 'De 1945 à 1964 houve grande articulação política da população operária do 4º Distrito, constituindo-se na base mais articulada de atuação do Partido Comunista Brasileiro e do Partido Trabalhista Brasileiro' (FORTES, 2004,op.cit.,p.32.).

Entre 1970 e 1980 ocorreu outra grande transformação sócio espacial devido a construção da Avenida Castelo Branco e o Corredor de ônibus da Farrapos, a primeira segregando ainda mais o distrito devido a diminuição de vias transversais, e a segunda através do total isolamento do rio com a cidade. Estes fatores acrescidos de uma legislação urbana de incentivo à indústria e com limitações para habitação, resultam na decadência das moradias locais, construídas no período anterior ao Plano diretor de 1959. Desta forma os moradores do distrito ficam limitados aos poucos antigos moradores remanescentes e a novos moradores de menor poder aquisitivo, atraídos por baixos valores de aluguel e proximidade da área central.

Atualmente o 4º distrito apresenta uma grande diversidade socioeconômica em sua extensão, seguindo a mesma lógica da sua origem, mesmo que hoje não ocorram mais alagamentos, as áreas mais altas continuam sendo ocupadas pela com população de maior poder aquisitivo, e as áreas mais limítrofes com a Castelo Branco, onde estão localizadas a população mais carente. É justamente nesta áreas mais baixas que atualmente estão alocados os imigrantes

haitianos, angolanos e senegaleses, juntamente com a população de catadores de lixo. As áreas entre esses dois extremos ocupados por moradores antigos, proposta alternativas de moradia e trabalho, e jovens do interior do estado.

A temática da forma urbana e do uso dos espaços públicos já rendeu muitas investigações e é tema central de linhas de pesquisa inseridas na Arquitetura e Urbanismo, no Planejamento Urbano, na Sociologia, na Antropologia, na Geografia, Psicologia dentre outras áreas disciplinares. Dessa forma, é possível relacionar o estudo das tipologias construídas do Bairro Floresta com a dinâmica social dos espaços públicos no entorno e suas transformações morfológicas; ou seja, transformações na forma com que o espaço privado (lotes, casas, comércio, etc) é apropriado interferem na relação de permeabilidade que se tem com a rua: a maneira com que as casas e o comércio se abrem para o espaço público pode ser determinante na vizinhança, saúde do bairro e sensação de conforto e seguridade pelos usuários. Há um convívio entre a forma construída e o espaço aberto e esse limite – na maior parte das vezes físico e murado – tem potencial para metamorfosear positivamente a vida social em cada trecho de cidade.

A disposição dos problemas da arquitetura em conexão com a análise das estruturas urbanas pode ser entendida como uma relação, em que as estruturas são mutáveis, porém constantes no tempo. Em outras palavras, a relação entre tipologia do edifício e morfologia urbana passa por diversas transformações no espaço da cidade, sem nunca se destituir completamente; é um organismo permanente. O bairro Floresta passou por modificações de ocupação e usos ao longo dos anos, mas ainda assim é possível reconhecer um padrão na forma urbana. Sua arquitetura mostra traços de uma área industrial que hoje abriga residências, os pequenos comércios de bairro, serviços informais.

> Na antiga Fiateci, por exemplo, que hoje se tornou um empreendimento imobiliário com três torres comerciais, uma residencial e um centro de compras, os traços da antiga Vila Operária permanecem. Ou o Complexo Vila Flores, construído entre 1925 e 1928 pelo engenheiro-arquiteto José Franz Seraph Lutzenberger, para ser um condomínio de operários, que abriga agora um centro de cultura e escritórios de economia criativa. (CANOFRE, 2017. SUL 21)

Sua disposição urbana e localização estratégica, foi muito positiva em seu auge econômico, desvalorizada com a decadência ao longo dos anos e hoje novamente visada por iniciativas impulsionadas pelo mercado imobiliário e interesses do poder público para com este.

Cidade do Passado

O 4º Distrito de Porto Alegre é antiga zona industrial da cidade, composta pelos bairros: Floresta, Farrapos, São Geraldo, Navegantes e Humaitá. Grande parte destes bairros estão localizados na área mais próxima do centro, adjacentes a outros bairros que configuram a área radiocêntrica do PDDUA (Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Ambiental). O Bairro Floresta,

por exemplo, é marcado por uma paisagem urbana característica pelas moradias operárias e armazéns, sintetizando a história da transformação sócio econômica da capital gaúcha na forma urbana remanescente.

Figura 1: Antiga delimitação do 4º Distrito, em 1916 e delimitação atual, 2019 (em vermelho). Adaptado pela autora a partir de Mapa da Prefeitura Municipal de Porto Alegre

Este bairro encontra-se isolado do restante da cidade, fato ocorrido após 1980, com a intervenção urbana da construção do corredor de ônibus da Avenida Farrapos, que além de criar uma barreira física através das próprias estações, reduziu as calçadas urbanas, proibiu o estacionamento ao longo da avenida, e diminuiu o cruzamento de ruas perpendiculares à Av. Farrapos, minimizando sensivelmente a permeabilidade do bairro com o restante da cidade. Como se todos esses fatores não fossem suficientes para excluir o bairro da dinâmica urbana da cidade, todas aquelas funções e atividades que o setor público gostaria de "esconder" estão nessa área, como depósitos de lixo, áreas de reciclagem, áreas de acolhimento para pessoas em condição de rua, áreas de comércio informal e áreas de prostituição. Se por um lado o setor público esqueceu esta parcela urbana, e a especulação imobiliária espera vantagens econômicas para empreender sem risco, por outro lado os agentes sociais urbanos continuam ativos ressignificando as moradias e os armazéns, configurando a verdadeira diversidade apresentada por JACOBS (2011).

Figura 2: Localização do Bairro Floresta dentro do 4º Distrito e demarcação da Av. Farrapos, importante estrutura primária da região. Adaptado pela autora a partir de Google My Maps/ Porto Alegre, Av. Farrapos. Acessado em janeiro de 2019.

Histórico da Industrialização

'Escrever sobre a cidade de Porto Alegre no período da sua industrialização consiste em reunir fragmentos de múltiplos espaços que, por vezes, constituem realidades que se confrontam. (MATTAR, 2010)'. A cidade de Porto Alegre teve sua expansão industrial no início e na primeira metade do século XX, junto com acelerado processo de desenvolvimento, e portanto, considerável aumento populacional. Transformações e avanços tecnológicos representaram não somente uma alteração nas formas de produção – com máquinas, produção em série, produção de cidade e urbanização, arquitetura e construção civil – como também do perfil da sociedade e suas vivências na cidade. Em outras palavras, modificou-se a forma de ocupação do espaço urbano, pois a formação de um distrito industrial constituiu um polo de atração para um contingente populacional, de maioria imigrante, em busca de trabalho e também moradia próximo às fábricas.

Dentro desse contexto de expansão industrial, o grande protagonista foi o 4º Distrito. Sua história começou muito antes, com uma onda de imigração alemã que instalou suas casas e oficinas na região: 'a primeira semente de indústria da capital gaúcha'. A proximidade da região com o Guaíba foi favorável, movimentando a dinâmica econômica e social através da relação com o cais, com trocas de mercadorias que supriam os armazéns e oficinas instalados

Na segunda metade do século XIX, a chegada da linha férrea movimenta ainda mais a circulação de pessoas na região. A Companhia Territorial Porto-Alegrense cria um projeto de loteamento em toda a área para aumentar o número de residências. Na virada do século, a semente de indústria nas oficinas dos alemães vira fábricas de tecido e cerveja e o 4º Distrito vira um Distrito com um caráter diferente do resto de Porto Alegre. Este caráter trata da identidade do espaço. É possível relacionar as relações espaciais de apropriação do espaço urbano com as relações sociais estabelecidas sobre a camada física da cidade; a construção de moradia próxima ao trabalho produz diversidade no espaço, tanto em seus aspectos físicos e funcionais (arquitetura heterogênea) quanto aspectos humanos da população do entorno e suas vivências sociais.

Transformação espaço-temporal do 4º Distrito

> A cidade é um processo em constante transformação. Por mais nostálgicos que possamos ser com as virtudes urbanas do passado, ou contentes com a situação urbana atual, cidades respondem às demandas e necessidades do seu tempo, transformando não só a sua forma edificada como o uso das edificações existentes." (LING, 2017)

As transformações urbanas do 4º Distrito em muitos aspectos se assemelham à transformação da quadra em torno da Greene Street em Nova York desde 1830, região central de Manhattan. Este estudo comparativo foi abordado por LING, (2017) e demonstra as similaridades nas dinâmicas estabelecidas ao longo do tempo entre esses dois fragmentos de cidade. Em Manhattan, as primeiras edificações eram grandes residências unifamiliares, dispostas de forma esparsa e distantes umas

das outras; seus ocupantes eram majoritariamente ricos suburbanos que, com o crescimento do centro, venderam suas propriedades em uma espécie de “fuga do caos urbano”. Então, esses terrenos foram compartimentados, seus recuos diminuídos, aproximando as implantações e transformando-as em sobrados. O público então mudou: em 1870 a principal atividade econômica da Greene Street era a prostituição. Aqui vemos uma densificação da área central e uma espécie de verificação do modelo da forma geral da cidade, descrita por Alonso (1964).

Alonso foi um economista estadunidense nascido na argentina que, a partir dos estudos de ecologia urbana e o modelo de cidade monocêntrica estruturados por Park & Burgess (1925) elaborou sua teoria sobre a forma geral da cidade e seu padrão de transformações; parte do princípio econômico de que há interesse em produzir e consumir concentradamente. Por isso, a ocupação inicial de um território orienta e distribui outras atividades econômicas (empregos), que se localizam formando um centro, e as residências se distribuem ao seu redor. A partir desse centro, onde o valor da terra é mais alto, há uma distribuição de residentes desigual: nas proximidades do centro haverá mais concentração de residências com menor área disponível, e nas periferias haverá menos concentração de residências, essas, por sua vez, de área maior (KRAFTA, 2014). A introdução da variável tempo nesta teoria, sugere que a cidade cresceria a partir da adição de anéis concêntricos correspondentes, cada um, a um período de desenvolvimento; o desenvolvimento é decorrente do aumento populacional e crescimento da renda dos moradores do centro que, demandando mais espaço, abandonam as áreas do centro, então ocupados por populações mais pobres. A única divergência entre a teoria de Alonso e as transformações urbanas em Greene Street é a densidade inicial da área central; em ambas ocasiões há uma substituição da população que se apropria do espaço, a partir de uma lógica de competição, invasão e sucessão, assim como em Park & Burgess (1925).

Voltando ao Greene Street, na virada do século a quadra mais uma vez passa por processos de transformação e torna-se o centro da maior produção têxtil dos Estados Unidos, causando também verticalização devido à densificação conseguinte da atividade econômica emergente. Em seguida, seguindo uma dinâmica de organismo vivo com eventuais acontecimentos sem preditibilidade, um grande incêndio em uma das fábricas, somado com o período de estagnação econômica da Grande Depressão, levou ao declínio da quadra e ao seu eventual abandono. O período coincidiu com as primeiras legislações de zoneamento de usos em Nova York, determinando o uso industrial - já ultrapassado - à quadra. Após o período de declínio, a partir de 1960 houve a ocupação irregular dos edifícios por artistas e galerias de arte; em 1971, esses artistas foram então legalmente autorizados a morar nas edificações anteriormente zoneadas para uso industrial. A nova ocupação consolidou o processo de gentrificação da área antes degradada e, por conseguinte, trouxe investimentos para a região, transformando mais uma vez a dinâmica desse espaço na cidade. Por fim, na década de 1990, marcas de luxo viram o potencial no local e se estabeleceram, caracterizando o uso que até hoje é predominante e permanece.

No 4º Distrito de Porto Alegre, muito se repetiu desta história de transformação da dinâmica urbana. No final do século XIX, empresas compram pedaços de terra para construir suas fábricas e loteamentos que atenderiam às necessidades dos moradores, apresentando diversidade

funcional: habitação para os funcionários, residências dos proprietários das fábricas, serviços e comércio. Diversidade na forma urbana e nos agrupamentos sociais que ali se estabelecerem:

> A concentração de trabalhadores e a usual proximidade entre moradia e trabalho gerou um lugar miscigenado, não somente nos seus aspectos humanos, isto é, nos relativos à população e suas formas de sociabilidade, mas também no físico, através do desenvolvimento de várias tipologias arquitetônicas. (MATTAR, 2010)

Com essa expansão não planejada, o 4º Distrito foi tornando-se um importante centro econômico que também concentrava diversidade de usos, moradores, culturas. Especialmente pelo fato do contingente de imigrantes, trabalhadores das fábricas, que residiam próximo ao trabalho. No entanto, após o desastre da enchente de 1941, as indústrias começaram a sair do 4º Distrito, havendo grande transposição dessas indústrias que necessitavam de infraestrutura e grandes galpões, para a Região Metropolitana de Porto Alegre.

Em 1959, Porto Alegre aprovou uma legislação de zoneamento e classificou os bairros do 4º Distrito com vocação industrial; essa restrição impediu a transformação do uso das edificações, muitas permanecendo abandonadas por décadas (LING, 2017). Essa restrição de implantação de atividades industriais apenas se flexibilizou quando, em 1999, o Plano Diretor atualizou as diretrizes da área, permitindo uso misto.

Hoje, após 40 anos de baixa atividade, ainda há um grande número de galpões abandonados, comércios subaproveitados e edifícios residenciais pouco ocupados. A degradação das edificações, somada às exigências da legislação atual, dificultam a adaptação dessas construções para novos usos. Essa legislação, por exemplo, exige vagas mínimas de estacionamento por construção, incentivando indiretamente o uso de carros; os recuos obrigatórios entre as edificações reduzem a relação do pedestre com o espaço privado e os olhos para a rua, prejudicando a caminhabilidade. Essas regulações urbanísticas que devem ser seguidos, são ineficazes para a vida urbana, uma vez que desestimulam a compra e construção em lotes individuais, devido à burocracia de atender a tantos padrões, incentivando iniciativas conjuntas de grandes incorporadoras a transformar os usos e a forma urbana do 4º Distrito.

Mesmo assim, no 4º Distrito atualmente, uma classe cultural ainda tem força para operar pequenas transformações, assim como ocorreu na Greene Street referenciada anteriormente. O Vila Flores, por exemplo, é um antigo casarão operário que, após anos em situação de abandono foi reformado a partir de esforços conjuntos dos proprietários com artistas e a comunidade local, servindo como sede para escritórios de arquitetura e ateliês, que alugam o espaço a um preço menor que nas áreas mais caras como a Cidade Baixa. Também há o Galpão Makers, espaço de criação colaborativa, e o Distrito Porto Cervejeiro, que reúne microcervejarias, conferindo um novo uso predominante na região.

Atualmente, há tratativas em andamento na prefeitura para uma grande transformação no 4º Distrito denominada MasterPlan, liderado por um professor da UFRGS. Com essa iniciativa,

tenta-se enquadrar a região num zoneamento que imponha o uso e a densidade característicos da economia criativa — mais usos culturais e mais moradores. No entanto, como mostra o resultado do Greene Street Project, nenhuma região possui uma vocação intrínseca ou permanente. A vocação de um bairro é um resultado inesperado, imprevisível, de uma ação coletiva e colaborativa entre milhares de agentes, e que se transforma a cada dia (LING, 2017). A cidade tem uma dinâmica própria que deve ser entendida através do estudo morfológico, e essa dinâmica deve ser adaptada por Planos de modificações urbanas, e não completamente transformadas.

A Habitação no 4º Distrito

Cada processo de configuração de um espaço, fração de urbe, tem uma repercussão na estrutura urbana como um todo. Segundo MATTAR 2010, transformações ocorridas nesse fragmento de cidade que é o 4º Distrito acarretam alterações na sua morfologia urbana; e, ao mesmo tempo que a região possui atributos formais de identidade, esses aspectos convivem com elementos contrastantes e contraditórios que dão um caráter ambíguo, especialmente devido à diversidade de tipologias habitacionais. Essa pluralidade é igualmente notável em termos culturais e sociais do 4º Distrito, uma vez que sua ocupação se deu através da construção de um lugar como arquétipo de cidade; ou seja, a sustentabilidade urbana da região, sua complexidade sistêmica e sua auto suficiência enquanto fragmento exemplificam, em menor instância, grande parte do leque das relações urbanas, dinâmicas sociais e sociabilização dos espaços públicos que podem se estabelecer na cidade como um todo, por exemplo. O 4º Distrito é um fragmento, uma pequena cidade dentro de uma grande cidade; e acima de tudo um fragmento urbano com unidade, com relevante papel no cenário de memória e referência histórica de Porto Alegre.

O estabelecimento das primeiras habitações no 4º Distrito sempre esteve associada à demanda de “morar” para os trabalhadores das grande fábricas que ali ancoraram suas atividades econômicas. Ainda segundo MATTAR (2010) ‘ As questões de identidade que permeiam as relações entre lugar e habitante são fatores que contribuem para um bairro se tornar “singular”.’ A singularidade em questão era principalmente evidenciada pela variedade de culturas de imigrantes, etnias e arquiteturas, uma vez que construções fabris/ industriais conviviam muito próximas a habitações comuns, devido a essa dinâmica apresentada anteriormente.

A casa é um importante elemento de identidade e uma forma de se consolidar e apropriar-se do espaço. Nesse sentido, as Vilas Operárias ou Bairros Industriais constituíam uma espécie de imagem familiar, que estabelecia relações de vizinhança mais próximas, uma vez que o mesmo contingente de pessoas que trabalhavam juntas, retornavam a suas casas juntas e moravam próximas umas às outras. Além disso, a conformação desses lugares normalmente era financiada pelo dono da indústria, também gerando uma imagem paternalista desta figura, numa espécie de fusão entre relações de trabalho e relações familiares. Todo este cenário contribuiu para a composição do 4º Distrito como um exemplo de apropriação dos espaços de uso coletivo; uma verdadeira materialização do conceito de olhos da rua (JACOBS, 2011). A apropriação de atividades que se opõe a ideias de privacidade, ou seja, áreas coletivas, que dão esse caráter de diversidade.

Há dois tipos de espaços nas cidades, de acordo com C.Santos (1985): o espaço construído, fechado e privatizado; e o espaço aberto e de uso coletivo. No 4º Distrito, salienta-se, dessa forma, a importância da vida comunitária concebida nesse espaços de uso coletivo; é neles que as dinâmicas sociais da vida urbana se manifestam.

O que se denomina "vida comunitária" é um conjunto de desempenhos suportados por "palcos", por "cenários" que tenderão a ser identificados de acordo com o enquadramento em um dos dois modelos. As manifestações socioculturais características de um grupo e que servem para distingui-lo, em relação a quem é de fora e para seus próprios membros, sempre estarão referidas a conceitos de "abertura" dos espaços. Irão se dar em locais públicos ou naqueles que, por força de um uso especial, passarão a ser vistos "como se fossem públicos" (C. SANTOS, 1985:13)

A seguir apresenta-se três cenários urbanos construídos sobre um mapa da estrutura primária atual, realiza-se esta representação para facilitar a visualização das permanências tipológicas dos armazéns/indústrias/depósitos e das habitações (baixa e média densidade). O primeiro mapa demonstra o cenário do início do século, o segundo mapa mostra um cenário posterior às grandes reformas urbanas na estrutura primária do 4º Distrito, e o terceiro e última apresenta o cenário atual.

1. Início do século XX

A Voluntários da Pátria como eixo estruturador da região devido a sua proximidade com Guaíba, fator importante da paisagem e somado a isso, a proximidade com saída da cidade como elemento conector elemento essencial para relações de comércio e indústria: atividades principais de comércio atacadista, depósitos e indústrias. O mapa abaixo sintetiza o cenário de atividades produtivas existentes no 4º distrito de grande importância na economia gaúcha, a área foi ponto de atração de grande massa de trabalhadores e imigrantes, que ali formaram comunidades, estabeleceram vínculos, relações e construíram suas referências e representações.

Figura 3: mapa atual da área do IV Distrito com as atividades existentes na década de 1940.

2. Década de 80

O mapa da década de 80 apresenta as atividades desenvolvidas logo após as grandes transformações estruturais que foram finalizadas em 1979. Verifica-se que após estas grandes mudanças surge uma nova tipologia residencial de média densidade articulada ao uso de comércio/serviço no térreo, definindo a tipologia mista representativa da Avenida Farrapos. Neste cenário já pode-se verificar a evidente diminuição das atividade ligadas a indústria.

Figura 4: mapa atual da área do IV Distrito com as atividades habitacionais e industriais na década de 1980.

3. Tempos Atuais

O cenário atual apresenta um área em estagnação de crescimento e com pouca renovação urbana, o que verifica-se são adaptações nas atividades habitacionais, o que em outros períodos eram residências unifamiliares hoje abrigam cortiços e ocupações informais. Outra característica do estado de estagnação e declínio é a existência de muitos imóveis vazios e em alto estado de degradação.

Figura 5: mapa atual da área do IV distrito com as atividades habitacionais e industriais atuais.

Implicações nas relações sócio espaciais

Gentrificação, Distrito Criativo e MasterPlan

Gentrificação basicamente quer dizer revitalização dos espaços, porém o efeito desse fenômenos faz com que pessoas que moram em determinada vizinhança não consigam mais pagar os preços do lugar recuperado e com um comércio novo. O 4º Distrito corre esse risco, uma vez que o MasterPlan dá grande importância para a presença da iniciativa privada como ferramenta de qualificação da região. Apenas dispositivos assumidos pelo poder público podem prevenir riscos de uma regulação que esteja completamente nas mãos do mercado.

> Para entender gentrificação imagine um bairro histórico em decadência, ou que apesar de estar bem localizado, é reduto de populações de baixa renda, portanto, desvalorizado. Lugares que não oferecem nada muito atrativo para fazer... Enfim, lugares que você não recomendaria o passeio a um amigo. Imagine, porém, que de um tempo para cá, a estrutura deste bairro melhorou muito: aumentou a segurança pública e agora há parques, iluminação, ciclovias, novas linhas de transporte, ruas reformadas, variedade de comércio, restaurantes, bares, feiras de rua... Uma verdadeira revolução que traria muitos benefícios para os moradores da região, exceto que eles não podem mais morar ali. (COSTA, 2016. COURB – Instituto de Urbanismo Criativo)

É exatamente este o contexto do 4º Distrito. A gentrificação aparece de forma sutil desde a formação da região. A abertura das avenidas estruturantes teve um custo alto de remoções de Vilas pela Prefeitura, que desapropriou diversas casas e enxotou a população que ali morava para bairros como o Restinga, em um processo de esconder aquilo que a sociedade não gostaria de enxergar perto de avenidas imponentes como a Voluntários da Pátria.

> De antigo bairro-cidade pulsante, que reunia o porto, a linha férrea, imigrantes e operários, cervejarias e indústrias têxteis, um planejamento urbano moderno, a região virou uma mistura heterogênea de vazio urbano, bairros de classe média e vilas que retratam os problemas sociais esquecidos pelo poder público. Uma amostra recortada da história da própria capital gaúcha. Na discussão sobre planejamento urbano, planos diretores, polos de tecnologia, déficit de moradias, especulação imobiliária e a tal gentrificação, o 4º Distrito equaciona passado, presente e o futuro em jogo para Porto Alegre. (CANOFRE, 2017. SUL 21)

Sem revitalização por parte da iniciativa pública, a infraestrutura e os investimentos não acompanham a oportunidade locacional da área vista por investidores. Dessa forma, a especulação imobiliária vai afastando as pessoas que ali moram

O Distrito Criativo é uma maneira de evitar a especulação. Com a ocupação do espaço por iniciativa local e cultural, cria-se uma identidade com o espaço, e portanto sensação de pertencimento e dever de cuidado. De certa forma, cria um empecilho para iniciativas generalistas como o MasterPlan.

Considerações Finais sobre a Porto Alegre do Futuro

Para Milton Santos, quando há a superposição do sítio social ao sítio natural, existe a possibilidade de gerar especulação imobiliária sobre o território. Dentro dessa lógica, vemos que evolução da sociedade industrializada, pautada em valores de mercado é um exemplo do que ocorreu na conformação do 4º Distrito, uma vez que, sobre o sítio natural, bem localizado e privilegiado da região, as relações sociais e a influência no mercado imobiliário transformou o sítio para aquilo que conhecemos hoje. 'O funcionamento da sociedade transforma os lugares e as atividades mais dinâmicas se instalam nos sítios mais privilegiados'. SANTOS, 2013.

No planejamento urbano é influente o mecanismo do mercado como instrumento de ordenação e organização, e este fator pode ser visto no MasterPlan, um projeto de Plano Diretor específico para a área do 4º Distrito, em andamento na Prefeitura de Porto Alegre. Ao par que este projeto destina grande parte da responsabilidade sobre a revitalização nas mãos da iniciativa privada e comércios que movimentam e devolvam a antiga dinâmica urbana 'Parcelas cada vez maiores da receita pública se dirigem à cidade econômica em detrimento da cidade social' SANTOS (2013).

Urbanização Corporativa

No final de 2015, faltando um ano para o fim de seu mandato, o então vice-prefeito Sebastião Melo (PMDB) resolveu ser o impulsionador da ideia mais recente de "revitalização" para a região. Queria fazer uma operação consorciada, que, nas suas palavras significa fazer um recorte da cidade e dar para aquela região um plano diretor", explica Melo. O plano diretor foi batizado de MasterPlan e elaborado por professor da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e, segundo ele, o projeto do MasterPlan "foi formatado para alicerçar o suporte territorial para reconversão econômica e revitalização urbana do 4º Distrito".

No decorrer dos anos, o 4º Distrito perdeu sua vocação industrial e se esvaziou, sem haver um processo de resgate territorial para outras atividades. Dessa forma, a justificativa para o plano elaborado pelo professor é a tentativa de revitalização do Distrito através de três eixos: polo tecnológico, hub da saúde e economia criativa. Todos eles dependendo quase que exclusivamente da iniciativa privada. Nesses termos, é previsto dentro do MasterPlan a ideia de "quadras rápidas" - este termo, representa quadras de rápida transformação. 'A ideia é que você tem uma quadra com construções antigas e foi permitida a compatibilização de construções novas com construções antigas. Ela é rápida porque era de um proprietário só, por isso, a negociação foi rápida e pegou a quadra inteira', explica o professor. Dentro desse projeto, 100 pontos do 4º Distrito já foram mapeados e apontados como potenciais quadras rápidas e esse número foi considerado baixo pelos idealizadores do Plano.

A ideia central é que o MasterPlan faça um conjunto de quadras com limite de construção e outras que estariam liberadas para indústrias expandirem, apresentando uma oportunidade bastante visada pelo setor imobiliário: construir de forma que não poderiam em outras regiões.

Um fator importante: a maioria dos moradores não têm conhecimento do MasterPlan, que acaba sendo um projeto de interesse e conhecimento de apenas setores privilegiados da sociedade. As plantas e os projetos, por exemplo, não foram liberados para consulta pública da população. Em uma declaração sobre o plano, o ex-prefeito demonstra em sua fala a quem interessa verdadeiramente a "revitalização" do 4º Distrito: '[...]o petróleo da cidade é o solo urbano'.

Geradores de Diversidade

O auge do 4º Distrito foi numa época em que ele era diverso. Havia as indústrias, os armazéns, as residências de operários e donos de fábricas, e uma rua de comércio mais local. No entanto, o quadro histórico do 4º Distrito mostra que ele passou de um ponto de ápice da vida social, para um ponto de abandono. É verdade que a desindustrialização levou as pessoas embora, assim como a construção de avenidas que desconectaram a relação com o cais e o Guaíba. A Farrapos, por exemplo, foi aberta na década de 1940 com o intuito de resolver o trânsito da Voluntários e ligar o Centro à zona norte. No entanto, ela acabou dividindo o 4º Distrito em duas partes.

Esse caráter de diversidade está sendo retomado com a ideia do Distrito Criativo, influenciando a ocupação do espaço por atividades culturais e apropriação do espaço público. Mas antes mesmo de iniciativas como o Vila Flores, a própria região do bairro Floresta vivia um movimento articulado e vivo, com o costume de ocupar o espaço público e as calçadas, conduzido pelos próprios moradores da região entre as ruas.

> O que a gente tem que fazer é ocupar a rua. Propus a gente fazer a feira livre aqui na praça. A gente foi tentando, tentando, veio a feira livre para a praça. Os moradores também participaram. Eu fiz o sarau de rua, da minha janela, porque eu sou poeta e músico. Relato de um morador do 4º Distrito. (CANOFRE, 2017. SUL 21.)

A questão é que reviver a memória da região represente manter os agentes sociais urbanos de forma que continuem ativos ressignificando as moradias e os armazéns, configurando a verdadeira diversidade apresentada por Jane Jacobs. Os múltiplos usos de armazéns, sobrados, comércio local, casas com relação mais permeável com a rua incentivam a ocupação dos espaços públicos, a caminhabilidade e segurança dos usuários.

Como Planejar Cenários Urbanos Futuros

Acredita-se que por mais polêmico que seja o discurso do planejamento urbano, sem ele não temos como gerenciar de forma democrática a cidade. Para isso, o foco está na utilização de instrumentos de monitoramento capazes de acompanhar a dinâmica do fenômeno urbano e seus possíveis rebatimentos sociais, econômicos, culturais e ambientais. Os instrumentos de planejamento poderiam simular cenários a partir de possibilidades de mudanças na estrutura primária, incluindo vias e atratores urbanos. Para possibilitar estes cenários

teríamos que ter o histórico das dinâmicas em períodos de transformação (crescimento/ estagnação/ declínio) sem esquecer as preexistências.

Esta visão é substanciada por vários estudos que demonstram que os processos de transformação no tecido, representado pelos processos de transformação das formas construídas e das atividades, são de caráter acumulativo, demonstrando a importância do primeiro estado alocado em cada lote juntamente com o seu entorno imediato. Esta análise histórica poderia direcionador o conjunto de possibilidades de conversões futuras (KRAFTA e CONSTANTINOU, 2007). Este conjunto de considerações obtidas neste estudo vem a confirmar a posição de KRAFTA (1994, pg 17) que argumenta que:

> [...]cada elemento espacial, histórico, é sintetizado e rebatido para o momento atual, combinado com os outros para determinar as propriedades espaço-temporais responsáveis pela estabilidade das estruturas urbanas edificadas. [...] A história urbana, assim vista como através de uma lente teleobjetiva, é achatada, destituída de profundidade, trazida ao presente e traduzida em um coeficiente de resistência a mudança a ser vencido. (KRAFTA, 1994)

A investigação da dinâmica urbana através de séries temporais poderia descrever e predizer o processo macroespacial de transformação dentro de intervalos de tempo definidos pelos estágios evolutivos do sistema, como os períodos apresentados neste estudo, o início da urbanização, o período de crescimento e o de grandes mudanças na estrutura primária. O primeiro estágio define o estado "semente" da urbanização da área; o segundo estágio é o que define praticamente toda a urbanização da área, este período de grande crescimento impulsionado pela a alocação de indústrias, comércios, depósitos e habitações; por fim, o terceiro e último estágio evolutivo identificado na área estudada refere-se ao período já urbanizado, onde a dinâmica é lenta e pontual. Neste último estágio as transformações espaciais estão pautadas em todas as experiências locacionais precedentes, definindo o conjunto de todas as possibilidades de transformações existentes no sistema espaço-temporal, incluindo preferências culturais e socioeconômicas.

Desta forma o planejamento urbano construído sobre bases históricas seria o único instrumento capaz de fortalecer a vocação de um bairro, respeitando a diversidade social e incentivando economicamente o local. Para tanto, no exercício de planejar cenários urbanos futuros, deve-se considerar a geração de conceitos harmônicos e humanizadores do espaço, equilibrando o desenho preexistente e o tecido urbano contemporâneo, dando continuidade, na medida que for sustentável em termos urbanos, ao cenário consolidado. Destaca-se, nesse sentido, o papel e compromisso do poder público em montar estratégias e administrar os recursos financeiros, viabilizando estudos que resultem de um processo de compreensão para posterior intervenção no contexto urbano.

> [...] Outro fato relevante se dá quanto aos conceitos aplicados sobre o que se pretende como resultado final para as propostas urbanísticas, tendo como protagonista desta análise as estratégias públicas adotadas na busca da "nova paisagem" e a "vocação" urbana, econômica e social em que estas áreas deveriam chegar ao final do cronograma proposto. (VIEIRA, 2010)

A questão é entender qual o cronograma ideal dentro do contexto do 4º Distrito e quais as estratégias que os agentes urbanos irão lançar mão para concretizá-lo. É preciso haver um planejamento contínuo e especialmente compromisso das gestões futuras para manter e realizar os planos previstos para a área de intervenção.

> O predicado econômico vem assim, espontaneamente, colocar-se ao lado do moderno conceito de espaço, a ponto de se poder afirmar que, se os urbanistas clássicos tinham do espaço um conceito geométrico, os urbanistas modernos tem um conceito econômico" (ARGAN, 2001, p. 86).

Atualmente todo arquiteto e urbanista é um reformador social que, no entanto, trabalha em um campo invariavelmente econômico, que é a terra urbana. Por isso, é imprescindível considerar que, além de um organismo complexo composto por formas construídas.

Estes fatores levaram a compreender a cidade não somente como um organismo composto por edifícios e áreas livres, geradores de espaços construídos e não-construídos, organismos mutantes livres e autônomos em sua transformação "gratuita" ou descontrolada.

Referências Bibliográficas

ALONSO, William. Location and Land Use. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1964.

ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

AYMONINO,Carlo. O significado das cidades. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BONDUKI, Nabil. Origens da Habitação Social no Brasil. São Paulo: Estação Liberdade, 1998;

CANIGGIA, G.; MAFFEI, G. L. Tipologia de la Edificación: estrutura del espacio antrópico. Madrid: Celeste Ediciones, 1979.

CANOFRE, Fernanda. No 4° Distrito de Porto Alegre, abandono e promessas se misturam. A quem serve a 'revitalização'?. SUL 21, Porto Alegre, 14 de Agosto de 2017. Disponível em <http://especiais.sul21.com.br/gentrificacao/no-antigo-centro-industrial-de-porto-alegre-abandono-e-promessas-se-misturam-a-quem-serve-a-revitalizacao/>. Acessado em novembro de 2018.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. "A polifonia do bairro: 4°. Distrito (Porto Alegre)- história/memória". História/Unisinos. Número Especial: II Encontro Regional-Sul de História Oral/ABHO. São Leopoldo: UNISINOS, 2002.

CONSTANTINOU, Eliane. KRAFTA, Rômulo Celso. Sustentabilidade espaço - temporal dos padrões urbanos de vizinhança [recurso eletrônico]. In: Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído (12.: 2008 out. 7-10 : Fortaleza, CE). Geração de valor no ambiente construído : inovação e sustentabilidade : anais [recurso].

CONSTANTINOU, E & KRAFTA, R. (2007) Built form change: randomness and emergence of space-time patterns[recurso eletrônico]. In: International Seminar on Urban Form (14. : 2007 ago. 28-31 : Ouro Preto, MG) Urban morphology in a global era [recurso eletrônico]. Ouro Preto : UFMG, 2007. p. [1-17].

COSTA, Emannuel. O que é Gentrificação e por que você deveria se preocupar com isso. COURB - Instituto de Urbanismo Colaborativo, 14 de Abril de 2016. Disponível em <http://www.courb.org/pt/o-que-e-gentrificacao-e-por-que-voce-deveria-se-preocupar-com-isso/>. Acessado em novembro de 2018.

FORTES, Alexandre. Nós do Quarto Distrito: a classe trabalhadora porto- alegrense e a era Vargas. Caxias do Sul: Educs; Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GIDDENS, Anthony. "Cidades e os Espaços Urbanos", Sociologia, Artmed, Porto Alegre:2005, 5ª ed., pp. 454-477.

JACOBS, Jane. Morte e Vida de grandes cidades. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p 1-26 e 477- 499.

KRAFTA, Romulo. Notas de Aula de Morfologia Urbana. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

KRAFTA, R.. A História É Um Estado Inicial. In: III Seminário sobre história da cidade e do urbanismo, 1994, São Carlos. Anais do III Seminário sobre história da cidade e do urbanismo. São Carlos, SP, 1994. v. 1.

KOWARICK, Lúcio. A Espoliação Urbana. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 p. 21-53.

LING, Anthony. Zoneamento e Transformação no IV Distrito de Porto Alegre. Arq.Futuro. 17 de julho de 2017. Disponível em <http://arqfuturo.com.br/post/zoneamento-e-transformacao-no-iv-distrito-de-porto-alegre>. Acessado em novembro de 2018.

MARICATO, Ermínia. As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias, in "A cidade do pensamento único", Petrópolis:Vozes, 2000.

MATTAR, Leila Nesralla. A modernidade de Porto Alegre: arquitetura e espaços urbanos plurifuncionais em área do 4º Distrito. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2010.

PANERAI, Philippe. Análise Urbana. Tradução: Francisco Leitão, & revisão técnica de Sylvia Fischer. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

PARK, Robert E.; BURGESS, Ernest E; & McKENZIE. Roderick D; [& Louis WIRTH] - The City - The University of Chicago Press, Chicago, 1925.

SABOYA, Renato. Cenários em planejamento urbano. Urbanidades - Urbanismo, Planejamento Urbano e Planos Diretores. 14 de fevereiro de 2008. Disponível em <https://urbanidades.arq.br/2008/02/cenarios-em-planejamento-urbano/>. Acessado em novembro de 2018.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; VOGEL, A. (Coord.). *Quando a rua vira casa*. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Ibam/Finep: Projeto, 1985.

SANTOS, Milton. A urbanização brasileira. São Paulo: Edusp, 2013 p.105 – 140.

VIEIRA, Elvis José. A Construção de Novos Cenários Urbanos na Cidade Contemporânea. I ENANPARQ: Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território. Rio de Janeiro, 29 de novembro, 03 de dezembro de 2010

Levantamento e identificação de documentos pertinentes à valorização do patrimônio cultural no acervo do museu de Santa Rosa/RS

Estefani Caroline Basso Lago,
Instituto Federal Farroupilha - campus Santa Rosa, Brasil
estefani_basso@outlook.com

Vitor Matheus Haab,

Instituto Federal Farroupilha - campus Santa Rosa, Brasil
vitorhaab@outlook.com

Palavras-chave :
Crescimento urbano; Levantamento documental;
Patrimônio cultural; Registros fotográficos.

RESUMO

Cada cidade passa pelo processo de crescimento e amadurecimento que direciona sua forma. Para Chauí (CHAUÍ, 2006, p.125-128), a memória é definida como a evocação do passado, a sua atualização, conservando na lembrança o que se foi. Para além da memória individual, inserida na dimensão pessoal, há a memória coletiva e social, registrada nos documentos, relatos e produtos de uma sociedade, tais como a fotografia. Essa é encarada como um instrumento capaz de reproduzir um momento, solidificando distintos períodos das cidades e de suas transformações sofridas. Rosane Possamai (2005) defende os documentos iconográficos como os próprios registros documentais da preservação, ressaltando que as fotografias são fragmentos da história, porém muitas vezes sofrem influência do seu autor, e podem enfatizar um quadro específico da sociedade, cabendo assim olhar crítico sobre a mesma. A cidade, tal qual lhe é comum, acompanha sua paisagem urbana como um elemento de transformação cotidiana. Sua trajetória de ocupação ratifica e chancela tais mudanças e, a partir de registro fotográfico, o presente trabalho busca mapear e articular, de forma cronológica, as transformações

da paisagem santa-rosense a partir do acervo fotográfico do Museu Municipal de Santa Rosa/RS. Tal iniciativa surge dentro do projeto de extensão “Levantamento e Identificação de Documentos Pertinentes à Valorização do Patrimônio Cultural no Acervo do Museu Municipal de Santa Rosa/RS”, desenvolvido por alunos e professores do curso de Arquitetura e Urbanismo do Instituto Federal Farroupilha – campus Santa Rosa em parceria com o próprio Museu.Ao decorrer das atividades, a identificação de documentos fotográficos pertinentes a evolução da paisagem urbana são perceptíveis e, a partir disso, o presente trabalho se constitui. Assim, um trabalho conjunto se formata, com o objetivo de proporcionar informações acerca do patrimônio cultural local em suas distintas manifestações, a promoção de ações de caráter educativo com a comunidade, instigando seu empoderamento em relação aos elementos identificados como patrimônio cultural e instrumentando-a para suas próprias relações e atribuições de sentido, assim como identificar elementos, referência e paisagens, no Município de Santa Rosa/RS, que sejam percebidos pela comunidade como relevantes. O reconhecimento dos períodos da história local a partir do acervo fotográfico sustenta o imaginário da comunidade e fomenta sua conscientização e pertencimento enquanto grupo social. O estudo encontra-se em etapa de reconhecimento do acervo, com expectativa de desenvolvimento de produtos acessíveis ao grande público e de entendimento fácil, assim como quadros de evolução urbana e modificações da paisagem de Santa Rosa a partir de seus registros precedentes, ressaltando suas transformações e a diferença entre seu passado e seu presente. A partir das ações de caráter educativo, buscar-se-á a participação comunitária também para a concepção dos conteúdos que transcendem a valorização do patrimônio cultural, de bens culturais materiais e imateriais de Santa Rosa àqueles já consolidados no imaginário coletivo, tais como as estações férreas ou a antiga Prefeitura Municipal, por exemplo.

A fotografia no processo de crescimento urbano das cidades

A paisagem das cidades é formada através do crescimento nas diversas camadas temporais. Podemos considerar a imagem um registro de diferentes períodos e culturas, na qual pode-se interpretar a paisagem urbana bem o crescimento urbano desenvolvido. O enfoque dos retratos da cidade possibilita compreender determinada sociedade, e observar a evolução e o dinamismo da paisagem, torna-se passível de leitura. (COELHO, 2011)

> “Ao pensarmos a paisagem como resultado da ação da cultura sobre a natureza, veremos que a passagem do tempo também altera suas formas. Abrigando os espaços construídos em 4 múltiplas combinações por superposição, substituição ou composição, a cidade, enquanto materialidade, é composta por várias camadas, mais ou menos aparentes. Se as formas se alteram pela ação do tempo sobre o espaço, as funções e significados também se transformam, fazendo com que a cidade esteja constantemente se refazendo.” (COELHO, 2011, p.3-4)

As camadas que compõem as vistas urbanas são passíveis da observação de seu leitor e de sua capacidade de compreensão. Quando nos voltamos a observação registros da paisagem inexistentes no tempo atual, trabalhamos também com a fragmentação e a memória do espaço, uma vez que a imagem é apenas um recorte do espaço-tempo. Os diferentes elementos iconográficos, quando datados podem traçar linhas evolutivas, revelando a dinâmica dos lugares, as motivações sociais e culturais.

A observação das diversas paisagem levanta questionamentos acerca de seu valor natural, histórico ou cultural; para as quais deveriam existir políticas públicas de preservação e valorização. O processo de identificação dos elementos que compõem o panorama urbano, auxilia na valorização e no aprimoramento da história, tornando-se fundamental para que as políticas públicas urbanas não sejam voltadas apenas a geração econômica (COELHO, 2011). Torna-se necessário a sensibilidade ao trabalhar com materiais de cunho histórico-social.

Segundo Passamai, existe um certo a analfabetismo por parte dos historiadores quando se refere ao uso das imagens para marcar períodos. Representações do mundo real, as imagens podem representar crenças, ideologias e visões do lugar e da época. Mesmo diante disto a fotografia, criada para ser uma representação fiel a realidade, foi encarada apenas como uma fonte secundária de pesquisa, não sendo usada como forma de validar informações. Apesar de não ganhar muita ênfase no processo de caracterização histórico, a fotografia mostra-se, como um fonte de fácil interpretação, capaz de demonstrar o crescimento do processo urbano de uma cidade e criar linhas evolutivas de tempo, mostrando as tecnologias que vão sendo adquiridas ao longo dos anos.

O lugar do patrimônio na paisagem urbana

Muitos são os lugares guardam memórias e fatos históricos. Essa memória pode ter importância para uma pessoa, uma família ou uma comunidade. Quando falamos de uma cidade, torna-se importante destacar os patrimônios com importância para a comunidade geral.

A partir de pesquisas distintas e em outras oportunidades, foi possível reconhecer, ainda que superficialmente, o potencial do acervo municipal de Santa Rosa/RS, nas diversas fontes existentes, principalmente as fotografias, assim como as circunstâncias adversas de guarda e conservação, como também das edições do jornal local “A Serra” entre 1933 e 1970, em que são descritos vários acontecimentos importantes dentro do cenário do patrimônio cultural local, como por exemplo a construção da sede da Prefeitura Municipal, a igreja matriz católica e a construção de prédios dentro do eixo histórico da cidade.

Decorreram brilhantes as festividades de inauguração do Palacio Municipal e da Fonte de Santa Rosa

A SERRA

PALACIO MUNICIPAL

A Candidatura Vargas

Figure 1: Jornal A Serra de 09 de maio de 1946, com enfoque na construção da sede da Prefeitura Municipal..

A partir de tal demanda, surge a ação extensionista, buscando colaborar com ações em prol de melhores condições de conservação do acervo municipal, especialmente a partir de nosso olhar dentro das discussões sobre o tema em Arquitetura e Urbanismo. Percebendo a potencialidade de acesso e a riqueza de possibilidades para novos projetos em prol da valorização do patrimônio cultural santa-rosense sendo capaz de rememorar a história municipal e identificar crescimento do cenário urbano, bem como reproduzir a memória local naquele período histórico, a qual possui grande importância para uma pessoa, uma família ou até mesmo para os moradores de uma cidade.

A preservação de uma edificação, a qual teve grande importância para um grupo social, faz com que a história da cidade seja reconhecida e se mantém viva, interferindo diretamente na paisagem urbana. As cidades muitas vezes são reconhecidas por monumentos e edificações históricas, trazendo suas características próprias e sua identidade. A preservação de uma vista urbana, de uma fachada, acaba causando mais impacto a população como um todo, do que o próprio restauro da edificação, devido ao imaginativo urbano da população sobre um determinado local. O patrimônio dentro da paisagem urbana, demonstra o processo de crescimento e evolução da cidade, rememorando e destacando suas características construtivas e arquitetônicas do período.

Rufinoni (2013), traz para este contexto o termo “restauro urbano”.Para a autora, é visível nas cidades a preocupação com os elementos históricos, posterior aos planejamentos urbanos. Salvo algumas cidade, principalmente as que trabalham dentro de sua economia com turismo histórico, as políticas públicas não preveem proporcionam muitas leis ou incentivo a preserva-

ção das edificações e vistas urbanas. Em contrapartida da própria população, é cada vez mais cobrado a preservação das paisagens urbanas .

Um dos grandes questionamentos ao falarmos da preservação da cidade, é seu engessamento, ou ainda a identificação da parcela urbana com caráter histórico e/ou cultural com potencial para essa preservação e com o qual a cidade se identifique.

A imagem como forma de memória e patrimônio local

O Município de Santa Rosa, localizado na região Noroeste do Rio Grande do Sul, é novo se comparada a outras cidades brasileiras; Esse passou por três períodos distintos de crescimento e urbanização, conforme registro de Christensen (2008): desde sua formação, em 1914, até sua emancipação, no ano de 1931, quando acontece a consolidação do centro antigo (popularmente chamado “Cidade Baixa”); a segunda fase, entre 1931 e 1964, marcada pelo surgimento de novos equipamentos urbanos, tais como a Prefeitura Municipal e a Estação Férrea local, em uma nova região da cidade, deslocando o antigo centro para a “Cidade Alta”; e, por fim, a consolidação desta nova centralidade apesar da perda dos atratores originais (abandono da edificação da Prefeitura, que passa a ocupar um novo prédio em via de maior porte, combinada com a decadência do transporte ferroviário, entre outros exemplos).

Figure 2: Vista da prefeitura municipal em 1972.

O avanço tecnológico permitiu que a criação e evolução da paisagem da cidade fosse registrada; junto com os documentos escritos, é possível manter viva a história local. A poucas décadas, para a parte analfabeta da população, as imagens eram a única forma de interpretação independente de um determinado relato, adquirindo assim nas sociedades interioranas mais importância.

A fotografia surge como uma maneira de registrar um determinado momento e/ou paisagem, destacando características e um determinado período. Ressalta-se as fotografias das famílias, que tinham o objetivo de demonstrar e manter presente as gerações passadas. Le Goff considera que o fenômeno da fotografia democratizou a memória, dando-lhe "uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica" (LE GOFF, 2012, p. 446).

Em Santa Rosa a primeira fotografia registrada é datada de 1908, em que demonstra a família de Coronel Bráulio de Oliveira, grande líder da região e idealizador da Colônia Santa Rosa, sendo proprietário na região de Cruzeiro, hoje bairro Cruzeiro.

Figure 3: Família do Coronel Bráulio de Oliveira em 1908.

Outros registros da época demonstram o processo de desmatamento da mata nativa da região que possibilitou a colonização nos anos que se sucederam, em que mostra pessoas em uma pequena cabana de madeira e palha. Esses moradores eram nacionais e caboclos que viviam em meio a mata, em alguns casos organizados em pequenas comunidades. Como a habitação retratada, a maior parte das existentes na região eram construídas de forma precária e com os materiais existentes no local. A autoria da foto é desconhecida, porém fez parte do processo evolução e reconhecimento da área para a criação da colônia mista de Santa Rosa, que veio a se emancipar em 1931 como município.

Outros registros dessa década e da seguinte fazem o retrato de pequenos acontecimentos e lugares, mostrando principalmente os meios de transporte: as carroças puxadas por bois, o transporte náutico e as edificações consideradas mais importantes. Com essas, percebemos a evolução constante dentro da cidade, bem como o desenvolvimento tecnológico que começa a ganhar forma, tendo interferências futuras dentro da cidade.

Na década de 30, já é possível notar o aumento dos documentos do acervo, mostrando eventos relevantes a população, a criação das indústrias, aumento do comércio e a expansão da construção civil; nesse período, com as vias já traçadas e abertas era possível a construção em alvenaria, que com o incentivo do governo municipal para gerar um rápido desenvolvimento foi uma ideia amplamente adotada. Muitas pessoas demoliram suas habitações em madeira e construíram novas construções em alvenaria

Uma fotografia, aparentemente simples mostra uma construção no processo de acabamento, voltada para uma rua de terra batida e cujo ao fundo se veem construções em madeira. Segundo informações do Museu Municipal/SR, trata se do registro da primeira casa de alvenaria na cidade.

Figure 4: Construção da primeira casa em alvenaria.

Outras edificações desse período como as construções de prédios comerciais da construtora Medaglia nos anos 30 e 40, os edifícios e locais públicos públicos, como a inauguração de praças, casas de figuras políticas e seus respectivos donos formam um recorte da história.

Contudo, podemos perceber que muito desse período, até a década de 80, são registros prioritariamente da área urbana, eventos e lugares importantes e celetistas, mostrando a paisagem urbana, mas não a imagem da evolução urbana como um todo, onde muitas vezes a periferia tem sua participação apagada da história.

De 1990 a 2010 (artigos mais recentes de posse do acervo do Museu Municipal), é possível encontrar uma quantidade expressiva de documentos, onde a popularização da tecnologia permitiu que muitas atividades e expansão urbana fossem registradas, o registro do município, nesse período, descentraliza a visão do município que até então era em grande maioria voltada as classe mais

elevadas, trazendo registro das comunidades mais pobres, de vilas em situação de risco, realocamentos, entre outros aspectos que permitem um maior quadro da comunidade.

O patrimônio se conceitua em uma construção social, em que depende daquilo que um determinado grupo humano, em dado momento, considera digno de ser legado às gerações futuras (DANTAS, 2015). Em relação a isso, o uso da fotografia surge como instrumento de preservação e conservação das edificações. Essa torna-se uma fonte de extrema importância para destacar características presentes em tal edificação referentes a um determinado período histórico, podendo ser: detalhes, como beiral, platibanda, portada, colunas, janelas, sacadas e grades. O uso das imagens para manter viva a história de um lugar, o qual possui importância para um determinado grupo de pessoas, torna-se na maioria das vezes o único recurso existente. O uso desse modelo de fonte, contribui constantemente para justificar o tombamento das edificações, servindo como forma de constatar a veracidade da edificação.

Os inúmeros registros da história santarosense são fragmentos contados através da imagem, que complementam os registros escritos normalmente mais formais. A fotografia por outro lado pode muitas vezes ter uma leitura afetiva, transpassando a vivência e as emoções da ocasião captada pela câmera, assim como relatar e transcrever a valorização de um determinado lugar, trazendo à memória das edificações, do crescimento urbano e da história das cidades.

Referências

CHAUÍ, Marilena. Cidadania cultural: O direito à cultura. São Paulo: Ed.Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHRISTENSEN, Teresa. Santa Rosa: Histórias e Memórias. Santa Rosa. Palloti, 2008. 377 p.

COELHO, Letícia Castilhos. A Paisagem na Fotografia, os rastros da memória nas imagens. 22 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Grupo de Pesquisa Identidade e Território, 2011. Disponível em: https://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2011/03/castilhos-leticia-a-paisagem-na-fotografia.pdf.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012a. p. 509-524.

POSSAMAI, Zita Rosane. Fotografia e cidade. 2010. 16 f. Uberlândia, 2010.

RUFINONI, Manoela Rossinetti. Preservação e Restauro Urbano: Intervenções em sítios Históricos industriais. São Paulo: Fap Unifest, 2013. 360 p.

Imagens para a Imaginação da Cidade

Isabela R. Barreto, Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, Brasil
isabelarbarreto@gmail.com

Roberto E. dos Santos, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
ro1234ro@gmail.com

Rodrigo Marcandier, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
rodrigo.marcandier@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Modelagem de Cidades; Visualização; Realidade Virtual e Aumentada; Urbanismo Paramétrico; Ferramentas digitais.

RESUMO

Este artigo descreve o processo de construção e testes de interfaces para visualização de ambientes urbanos em realidade virtual, visando democratizar o acesso aos instrumentos de observação e análise das cidades, de modo a ampliar a compreensão dos fenômenos que nelas ocorrem, especialmente aqueles relacionados a cursos d'água, relevo, vegetação e massa construída. Essas interfaces foram experimentadas por estudantes da disciplina OFIAUP - Parcelamento da Escola de Arquitetura da UFMG e por um grupo de moradores de Belo Horizonte, no âmbito da pesquisa (Projetando Lugares com os Idosos), realizada pelo Grupo de pesquisa Morar de Outras Maneiras. O método ora desenvolvido compreende a integração de tecnologias de geoprocessamento, modelagem paramétrica e realidade virtual e aumentada.

Introdução

Apresentamos em primeiro lugar os pressupostos e propósitos que orientam este artigo. Está no horizonte da pesquisa que o sustenta a ampliação da participação do cidadão comum nas decisões acerca do espaço, especialmente do espaço da cidade. Isso implica considerar tanto os meios utilizados na comunicação entre arquitetos e usuários do espaço, especialmente os meios pelos quais a informação técnica é produzida e veiculada, quanto a própria prática dos arquitetos e sua formação.

A relação entre arquitetos e usuários é sempre mediada pela linguagem técnica, por isso acreditamos que qualquer esforço para ampliar a participação nas decisões acerca de intervenções no espaço passa necessariamente pela horizontalização do acesso aos meios para produzi-las e veiculá-las. É preciso assumir, no entanto, que a relação entre arquitetos e usuários não é simétrica. O arquiteto tem sempre uma posição privilegiada e de comando do processo de projeto, embora muitas vezes o usuário tenha conhecimento mais profundo das circunstâncias e demandas aí envolvidas, em vista de sua experiência cotidiana com elas. Dessa forma, a projetação participativa implica numa série de cuidados no modo como se dá o processo de projeto e, sobretudo, no modo como se utilizam a linguagem técnica e suas diversas expressões. Isso implica também numa mudança na atitude dos arquitetos, cuja formação deveria incluir um preparo competente para garantir uma relação respeitosa com esse público e colocar a representação disponível para o diálogo em torno do espaço. Embora isso pareça óbvio, para que esse respeito prepondere é preciso insistir na revisão crítica do processo de projetação e das ferramentas nele utilizadas posto que eles têm sido usados contra os interesses dos usuários[1], mesmo que inadvertidamente.

Embora apostemos no emprego das tecnologias digitais como uma saída possível para ampliar a participação nas decisões acerca do espaço, entendemos que tais tecnologias não têm poder, por si só, de alterar a condição subordinada a que estão submetidos os usuários do espaço, mas também os demais agentes ativos na sua produção, incluindo os arquitetos. Por um lado, os usuários ficam a mercê de imagens produzidas pelos arquitetos, quase sempre prontas e acabadas, e se vêem impedidos de participar amplamente nas decisões, já que na grande maioria das vezes, a população sequer consegue compreender os códigos em que elas são veiculadas.

Por outro lado, os arquitetos têm produzido imagens fotogênicas o suficiente para mascarar operações urbanas perversas, muitas vezes associadas ao lucro imobiliário. Não são raros os casos em que grandes intervenções urbanas e arquitetura de caráter extraordinário dos grandes escritórios privilegiam o capital imobiliário e colaboram para o afastamento de populações pobres para as periferias das cidades. Posicionados contra esse estado de coisas, consideramos, no entanto, que o emprego das tecnologias digitais desde uma perspectiva crítica pode vir a ser um elemento chave na ultrapassagem da condição passiva dos usuários da cidade e da

1 O arquiteto Sérgio Ferro detalha a questão do papel perverso do desenho arquitetônico em diversos textos, mas especialmente em O Canteiro e o Desenho. Cf. FERRO, Sérgio. Arquitetura e Trabalho Livre. São Paulo, Cosac Naïfy, 2006.

condição alienada dos arquitetos em face da facilidade de difusão de informações em meio digital, sobretudo de imagens, numa espécie de uso reverso ao que hoje prepondera. Acreditamos na possibilidade de imagens que ampliem a capacidade de imaginação da cidade, tanto por usuários quanto por arquitetos.

Como agentes ativos na produção do espaço, os arquitetos têm uma longa tradição na produção de imagens prévias dos espaços da cidade e dos edifícios. Essa prática a partir de imagens se inicia no final do período medieval, consolida-se no Renascimento Italiano e, desde então, se dissemina pelo resto do mundo. A produção de imagens prévias dos objetos a serem construídos estão na raiz da ideia de projeto, considerado pelo senso comum como a mais importante e mais nobre tarefa do arquiteto.

No campo da arquitetura, o projeto é motor de desenvolvimento de múltiplos procedimentos e ferramentas que ampliam enormemente a capacidade de previsão dos objetos a serem construídos. E isso não fica restrito ao mero retrato antecipado desses objetos, ao seu formato ou estilo. O projeto tem função importante na economia, isto é, na cadeia produtiva do espaço construído, na medida em que prevê a quantidade de materiais, de trabalho e de tempo de execução de qualquer objeto construído, ou seja, o projeto fundamenta o planejamento e o controle das ações no espaço. Portanto, o projeto dá margem ao surgimento de um grupo de especialistas em previsão, entre os quais se destacam os arquitetos, justamente porque são eles que fornecem as imagens da futura configuração dos objetos construídos e ajudam, mesmo que inconscientemente, a vender tais imagens, nas quais o mundo quase sempre parece melhor do que é.

Ao longo dos últimos 500 anos, esse grupo produz um corpo de conhecimento teórico e prático, composto por um amplo rol de assuntos, tais como métodos de planejamento e projetação, códigos e linguagens, regras de composição, normas técnicas ligadas à concepção do espaço e de suas estruturas, do emprego de materiais e técnicas de construção; mas também pela história desses objetos, de seus usos, das políticas que deram margem ao seu aparecimento etc. Trata-se de um conhecimento vasto e complexo mas com amplas possibilidades de reflexão crítica. Obviamente, no âmbito desse conhecimento estão as ferramentas para a imaginação do espaço, ou seja, ferramentas que ampliam a capacidade de raciocínio por meio de imagens, crucial para a antevisão dos objetos futuros. Estamos falando sobretudo do desenho arquitetônico e da perspectiva, bem como de todas as formas de desenho aceleradas pelas tecnologias, incluindo, especialmente, as digitais.

Ora, o surgimento do campo da arquitetura e do arquiteto como profissional liberal é contemporâneo dos primeiros bancos, isto é, da consolidação da ordem capitalista. Assim, toda a organização do grupo social dos arquitetos e do conhecimento que ele produz desde o século XVI se dá sob essa ordem. Como parte desse conhecimento, a representação arquitetônica, assim como o próprio grupo social dos arquitetos estão subordinados à lógica capitalista e segundo ela são controlados. Em face disso, nossa aposta nas possibilidades de uma comunicação mediada por computadores passa necessariamente pela crítica às raízes do desenho arquitetônico e das próprias tecnologias computacionais.

No geral, essas tecnologias revolucionaram pouco ou nada o processo tradicional da produção do espaço, embora tenham impulsionado as ferramentas de desenho arquitetônico buscando responder às crescentes exigências por eficiência e produtividade, por controle e subordinação do trabalho, típicas do modo de produção capitalista. Em outras palavras, não há diferença substancial entre um desenho de Brunelleschi e uma modelagem segundo o Building Information Modeling (BIM), a não ser o fato de que esta última tem um poder muitíssimo maior de supervisão do que a primeira. Como já dissemos, embora de modo acelerado, as tecnologias só têm feito mais do mesmo e ainda não revolucionaram o processo de projeto.

Em vista do que já foi dito, nos colocamos a tarefa de questionar a forma tradicional de projeto - em que arquitetos são produtores e usuários são consumidores do espaço - e de construir um processo no qual sejam redefinidos tais papéis, por isso nossos experimentos se fazem em dois sentidos. No âmbito acadêmico, buscamos criar ambientes de ensino e aprendizagem baseados no questionamento das tecnologias de projeto pelo lado de dentro, pelo lado do produtor, isto é, buscamos desmistificar o processo de concepção do espaço a partir do uso crítico de suas ferramentas tradicionais, especialmente o desenho arquitetônico. Em contrapartida, buscamos também trabalhar junto ao público usuário a partir de diversos tipos de representação, visando avaliar sua eficácia e ampliar sua capacidade de compreensão do espaço. Nossa intenção com isso é de combater o uso da linguagem técnica cifrada como instrumento de subordinação (tanto de técnicos quanto do público em geral) e como cortina de fumaça provocada, papel muito bem desempenhado pelos objetos arquitetônicos fotogênicos da arquitetura extraordinária ou monumental.

Entendemos ser preciso, não aperfeiçoar o processo de projeto, mas, sim, mudar sua lógica de produção, criando um outro tipo de vínculo entre arquiteto e usuário, criando possibilidades para sua participação efetiva no processo de projeto. Entretanto, insistimos no fato de que não há nenhuma garantia de que as tecnologias digitais, a comunicação mediada por computadores, possam constituir um fator de melhoria da qualidade dos espaços e de atendimento dos interesses públicos caso não haja uma mudança substancial no modo como são empregadas hoje. Sobretudo, acreditamos na possibilidade de ampliação da capacidade de imaginação, do raciocínio por imagens, a partir do uso crítico das imagens.

Experimentos no âmbito da disciplina OFIAUP Parcelamento

A Oficina de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo: Problemas de Parcelamento e Assentamentos Habitacionais (OFIAUP) é uma disciplina de projeto do curso noturno de arquitetura e urbanismo da EAUFMG, na qual experimentamos uma pedagogia baseada na noção de pesquisa na sala de aula. Em poucas palavras, trata-se da construção de um ambiente de ensino e aprendizagem no âmbito da graduação, no qual são incorporadas algumas das investigações desenvolvidas na pós-graduação (NPGAU- EA UFMG). Esse arranjo colaborativo tem por

finalidade estimular nos estudantes de graduação uma atitude crítico-investigativa a partir da mobilização de diversas ferramentas de projetação, e ao mesmo tempo, preparar para a docência os estudantes de pós-graduação, na medida em que abre o espaço de sala de aula para experimentos relacionados às suas pesquisas.

A disciplina está organizada em torno de dois trabalhos, dos quais somente o primeiro interessa a esta comunicação. Esse primeiro trabalho consiste na elaboração do parcelamento de uma gleba, incluindo projeto geométrico das vias, lançamento de rede de drenagem, e simulação de massa construída a partir de estudos de densidade e índices urbanísticos (taxa de ocupação, coeficiente de aproveitamento, dimensões de quadras). A concepção da proposta de parcelamento tem ênfase no manejo das águas urbanas e por isso considera a bacia hidrográfica como unidade de planejamento. O material didático, que vem sendo desenvolvido desde 2011, tem, por um lado, a finalidade de exercitar nos estudantes a capacidade de reconhecimento das características físicas das bacias hidrográficas e do comportamento da água em seu interior, bem como avaliar o impacto provocado pela ocupação urbana, e, por outro, testar ferramentas de projetação, especialmente interfaces físicas e digitais, mapas e desenho técnico. Uma parte desse material está descrito adiante, especialmente as interfaces de visualização de cidades em realidade virtual.

Ao longo do desenvolvimento desse material foram utilizadas diversas ferramentas digitais para fundamentação das análises de aspectos físico-funcionais urbanos e das proposições de projeto, tais como os softwares - Unity 3D, Cityengine, AutoCAD, SketchUp e ArcMap - combinadas com maquetes físicas, caixa de areia de realidade aumentada, mapas e desenhos. Essa combinação visa decifrar a representação tradicional e, ao mesmo tempo, desmistificar seu uso, desenvolvendo no estudante uma capacidade de considerá-las individual e coletivamente e de imaginar novas situações de aplicação. O conhecimento do potencial, tanto negativo quanto positivo, dos diversos tipos de representação a partir dessa prática crítica leva ao reconhecimento, pelos estudantes, das características que cada uma delas evidencia.

As ferramentas digitais favorecem a exploração dinâmica de sítios e terrenos, oferecendo a possibilidade de visadas abstratas (como por exemplo a representação de diversas camadas de informação, especialmente as relações entre infra, meso e superestruturas urbanas) e “realistas” (como por exemplo a simulação de perspectivas de objetos construídos e a exploração das relações entre coeficientes de aproveitamento, taxas de ocupação e densidades). A superposição desses tipos de representação, para além das análises de fundamentação das proposições, são também eficazes nos testes de hipóteses projetuais e por consequência para a discussão das propostas.

Importa ressaltar que o exercício de parcelamento proposto pela disciplina é realizado pelo conjunto da turma, em que participam 4 ou 5 grupos de estudantes, representando de modo fictício interesses diferenciados e por vezes contraditórios. Em reuniões previamente agendadas, os grupos apresentam suas propostas, identificam supostos conflitos e negociam até encontrar uma solução conciliada.

Nessas discussões entram em jogo tanto as representações tradicionais como mapas, maquetes e modelos, quanto softwares e interfaces digitais. Exemplo disso está no uso da caixa de areia de realidade aumentada . Inicialmente concebida para a representação topográfica e para ilustrar o comportamento da água sobre o relevo, na disciplina, os estudantes acabaram por utilizá-la para negociar a compatibilização dos parcelamentos por cada grupo, a articulação do sistema viário e as avaliações preliminares do impacto dos edifícios na paisagem, superando dessa forma o uso inicialmente prescrito. As propostas foram projetadas sobre a caixa de areia, e em seguida foi modelado o relevo, configurando uma espécie de croquis tridimensional, resultado dessa negociação (fig. 1).

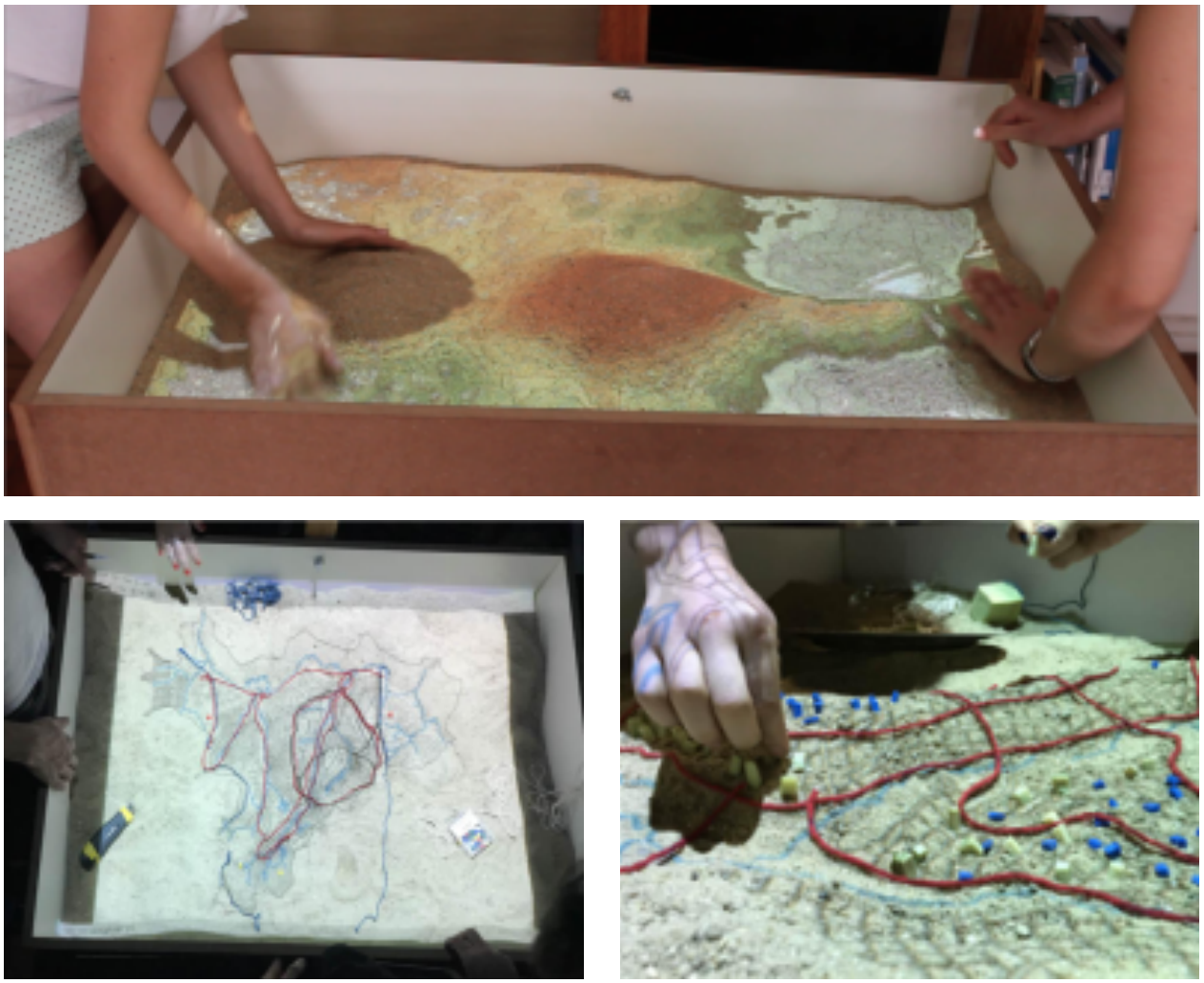


Figura 1: Croquis tridimensional resultado de discussão sobre compatibilização de propostas realizadas em caixa de areia de realidade aumentada. Fonte: os autores

Outro aspecto trabalhado na disciplina diz respeito ao modo como as representações produzidas pelos estudantes são discutidas e criticadas, tanto ao longo das orientações, quanto nos seminários de avaliação. Os estudantes são convidados a explicar o modo como foram produzidas tais imagens (O que se buscava compreender ou propor? Que ferramentas foram mobilizadas?) e a explicitar que tipo de informação elas pretendem veicular. Nesse esquema, ao professor cabe sugerir o uso desse ou daquele tipo de representação de modo a aprofundar a investigação

dos estudantes por meio das próprias representações. Isso quer dizer que se estimula nos estudantes saber como são geradas as imagens e o quanto elas são eficazes na comunicação. Há uma recomendação geral para que as imagens não percam o caráter de desenho, evitando as renderizações do tipo realístico, de modo a não criar a ilusão de uma fotografia.

As imagens abaixo (fig. 2) ilustram uma etapa do trabalho de um grupo do segundo semestre de 2018, que trabalhou a exploração máxima do potencial construtivo. Embora tenha produzido as imagens fotogênicas e sedutoras, a princípio consideradas bastante impressionantes pela turma, durante a discussão o grupo foi questionado quanto ao aumento extraordinário de densidade populacional gerado por sua proposta e quanto aos impactos daí decorrentes com relação a lixo e esgoto, ainda que tenham sido considerados como pontos positivos a intensificação da ocupação do topo de morro e a quantidade de áreas verdes permeáveis nas encostas.

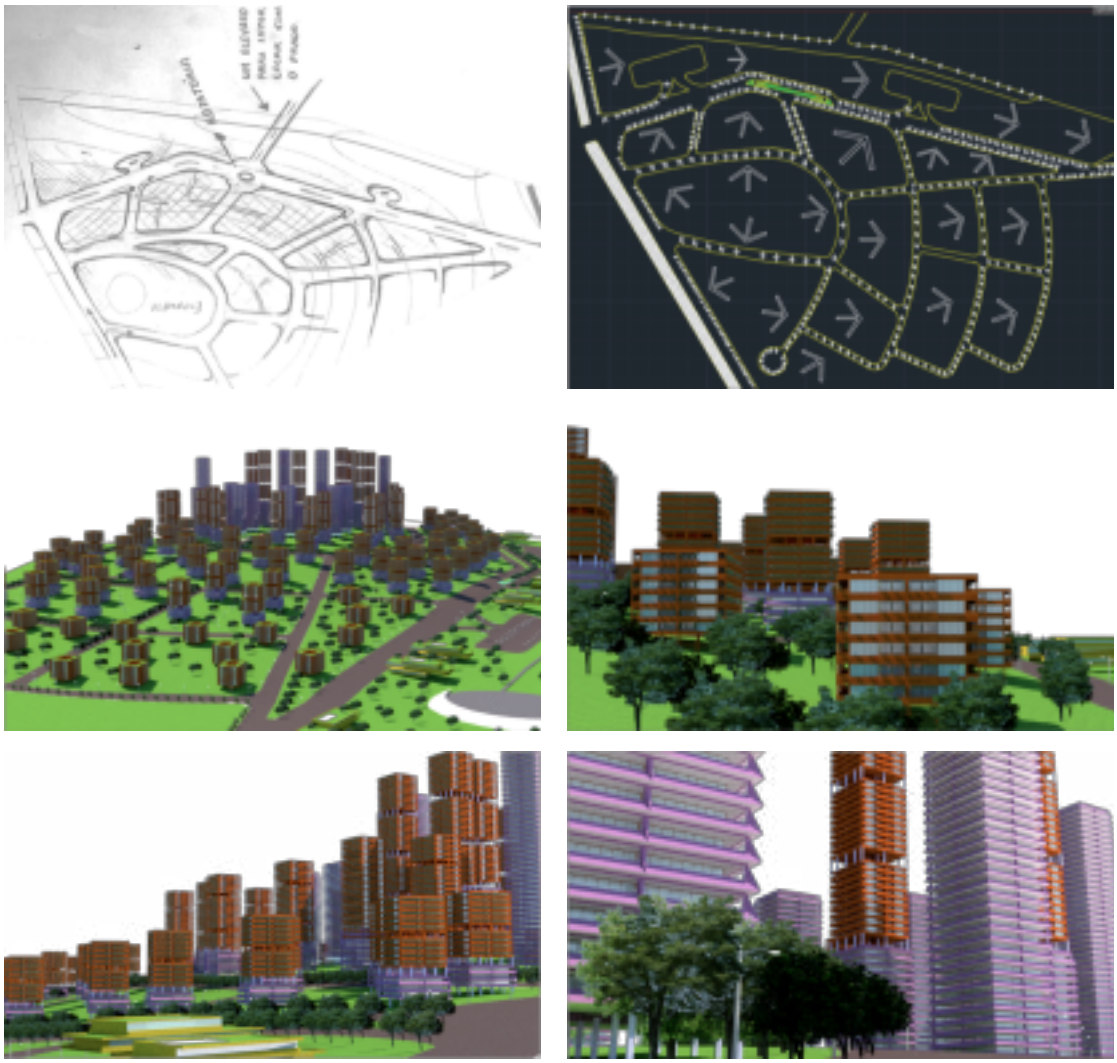


Figura 2: Fragmentos de trabalho desenvolvido no 2o. Semestre de 2018. Fonte: grupo formado pelos estudantes Adriana Pereira, Diego Reis, Francisco Pereira e William Gonçalves

O curso estimula os estudantes a trazerem para a sala de aula todo tipo de conhecimento em circulação na escola mas também o conhecimento de suas experiências concretas e virtuais, no e com o espaço. Dessa forma, para além do material disponibilizado para as turmas, a incorporação das experiências individuais tende a provocar a curiosidade por outros aspectos das situações enfrentadas por cada grupo. Dessa forma, os grupos têm desenvolvimentos diferentes ao longo do processo, cabendo aos seminários previamente agendados a tarefa de partilhar o conhecimento adquirido ou alcançado por cada grupo, dando chance dessa forma para o partilhamento das elaborações e descobertas. Temos observado que a desmistificação das imagens tem auxiliado os estudantes a imaginar que as coisas podem ser diferentes de como estão ou aparentam estar. Ao invés de oferecer fórmulas ou respostas prontas, o conjunto das ferramentas manipuladas pelos estudantes é um estímulo à imaginação a partir de imagens não sedutoras. As imagens são sempre tratadas como um meio e não como um fim.

Impulsionados por esses experimentos que viemos desenvolvendo desde 2011, apostamos nos testes do potencial cognitivo das ferramentas de visualização, especialmente maquetes físicas e eletrônicas (baseadas em mapas, aerofotos e imagens de satélite de diversas épocas) e projeções sobre caixa de areia de realidade aumentada. Buscamos enfatizar determinadas informações espaciais a partir da edição de dados em ambiente computacional, de modo a dar visibilidade a transformações impostas aos sítios ao longo do tempo, difíceis de serem percebidas numa cidade em que, por exemplo, a supressão de cursos d'água foi "naturalizada", como é o caso de Belo Horizonte. Esses procedimentos se aproximam do chamado SIG-Histórico . As imagens abaixo, que retratam diferentes aspectos da bacia do córrego dos Pintos, em Belo Horizonte, são utilizadas para interpretar a história da ocupação da bacia, como um instrumento analítico de fundamentação da proposta de intervenção desenvolvida pela disciplina.

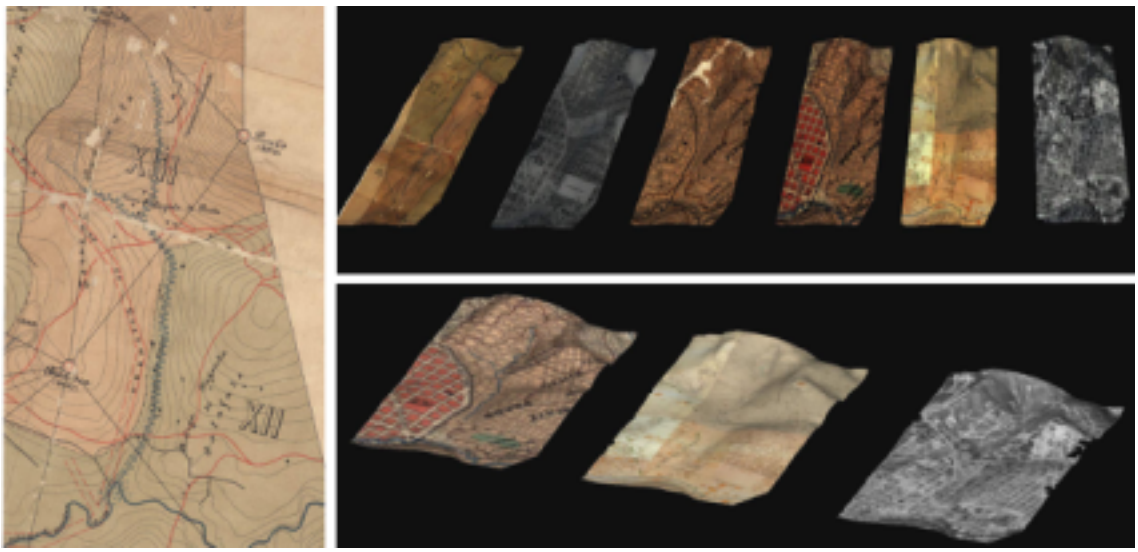


Figura 3: Coleção de representações (mapas e aerofotos) da bacia do córrego dos Pintos de 1894 a 2008. Fonte: os autores

Oficinas com idosos moradores de Belo Horizonte

Paralelo às atividades da disciplina, estamos propondo alguns experimentos com indivíduos de diferentes grupos sociais no laboratório do grupo de pesquisa Morar de Outras Maneiras (MOM). Dentre eles foi realizada uma oficina com idosos moradores da região central de Belo Horizonte, com diferentes níveis de escolaridade e renda. Essa oficina faz parte da pesquisa Projetando Lugares com os Idosos: Rumo a comunidade amiga da idade e teve por objetivo experimentar diferentes interfaces espaciais de modo a testar a sua efetividade na discussão do espaço urbano. O intuito era promover um diálogo entre os participantes, e estimular a imaginação e memórias coletivas sobre a cidade.

O experimento foi planejado a partir de um mesmo circuito no centro de Belo Horizonte com utilização de seis interfaces e contou com a participação dos idosos individualmente. Foram testadas as seguintes interfaces: maquetes em relevo com imagens de satélite antigas e atuais de Belo Horizonte; um mapa com a vista aérea dos quarteirões do centro; um mapa gráfico contendo ruas, quadras e lotes; painéis impressos com fotos aéreas antigas e atuais e um percurso sobre a área via imersão virtual. Esta última interface consistia num sobrevôo guiado desde o centro da cidade até a casa de cada idoso, utilizando o aplicativo Google Earth VR. Os idosos utilizaram os óculos enquanto eram guiados por outra pessoa, por meio dos controles, e durante o trajeto eles tinham liberdade para parar nos locais reconhecidos, conforme sua preferência.

No decorrer da oficina observamos que os participantes tiveram dificuldade de orientação e reconhecimento dos lugares tanto nas imagens aéreas quanto nos mapas, sendo que mesmo elementos básicos, como ruas e edifícios, não foram facilmente reconhecidos. Também houve dificuldade de identificação desses elementos nas maquetes em relevo. O grau de escolaridade de cada um também parece ter influenciado na percepção dos espaços via interfaces, afetando não só a leitura propriamente dita, mas todo um universo de codificações e abstrações. Notamos que apenas uma pequena parte dos idosos operaram ativamente sobre os mapas, enquanto os demais ficaram numa posição mais passiva, sem entender de fato essas imagens.

No final da oficina fizemos uma conversa com todos os participantes para saber suas impressões, dificuldades e as interfaces preferidas. As interfaces que estimularam mais conversas, identificação de lugares e orientação foram a das fotografias aéreas, em que colocamos lado a lado imagens atuais e antigas; e o percurso em realidade virtual. Durante a preparação da oficina, pensamos que haveria dificuldade de adaptação à tecnologia da realidade virtual por parte dos idosos, ou que essa experiência poderia provocar uma vertigem. Contudo, na oficina ocorreu o oposto: os participantes se adaptaram facilmente ao percurso, que proporcionou uma experiência interessante de visualização da cidade, permitindo o reconhecimento de lugares familiares, edifícios importantes, entre outros elementos dos ambientes natural e construído.

Figura 4: Aspectos da oficina com os idosos moradores de Belo Horizonte. Fonte: os autores

Interfaces para visualização de cidades em realidade virtual

Como suporte ao trabalho que vem sendo desenvolvido na disciplina estamos construindo outros dispositivos para visualização de cidades em realidade virtual, ainda não testados. Tais dispositivos buscam preencher lacunas percebidas ao longo das orientações da disciplina e visam ampliar o potencial exploratório das investigações ao longo do desenvolvimento das proposições pelos estudantes. A construção das interfaces de visualização integra tecnologias de geoprocessamento, CAD (Computer Aided Design), modelagem paramétrica e realidade virtual. Em nossos experimentos utilizamos óculos de realidade virtual HTC-Vive, associados aos softwares: Unity 3D, Cityengine, AutoCAD, SketchUp e ArcMap.

Dado que os instrumentos utilizados em arquitetura – plantas, mapas, maquetes em relevo etc.– não são de fácil compreensão por leigos, elegemos explorar a realidade virtual, justo por ela permitir a imersão em modelos que, embora reduzam a percepção a apenas uma parcela da realidade, tendem a não distorcê-la; ao contrário, a simulação tridimensional preservam certas características que dão margem para que o usuário se sinta numa condição próxima à da realidade dos ambientes natural e construído.

Essas interfaces têm o intuito de simular cenários de cidade, existentes ou fictícias, de forma que qualquer usuário possa visualizar e interagir com seus elementos físicos. Além da construção de certos cenários, temos como horizonte o uso da modelagem paramétrica na análise de ambientes urbanos. Uma possibilidade seria estabelecer uma conexão entre os parâmetros urbanísticos e seus reflexos na organização e na configuração espacial das cidades. Em outras palavras, a partir da alteração do valor de um parâmetro qualquer seria possível visualizar os impactos no ambiente, tais como a variação das alturas dos edifícios, quantidade de áreas permeáveis, taxa de ocupação e coeficiente de aproveitamento. A construção de tais dispositivos tem por ponto de partida a modelagem de ambientes virtuais, que tomam Belo Horizonte como objeto de estudo. E essa modelagem não se restringe às condições atuais, mas transita por diferentes épocas (utilizando mapas e fotografias aéreas de diversas datas passadas como referência), de modo a possibilitar a visualização de transformações espaço-temporais desses lugares e reconstruir aspectos da história de uma determinada cidade.

O desenvolvimento desses instrumentos se deu por etapas: (1) Análise do potencial de utilização da realidade virtual por meio do emprego de aplicativos, (2) Modelagem de ambientes urbanos utilizando os softwares AutoCad, ArcMap, CityEngine; (3) Investigação de possibilidades de interação com os ambientes virtuais utilizando motores de jogo (game engines); (4) testes dos dispositivos com grupos de idosos. Antes de experimentar tais softwares, buscamos investigar aplicativos e jogos desenvolvidos em Realidade Virtual, de forma a criar um repertório de possibilidades tanto de modelagem, quanto de interação. O aplicativo do Google Earth VR foi um dos mais interessantes, por permitir imersão em quase todas cidades do mundo, possibilitando a visualização de diversos aspectos, como relevo, vegetação, massa construída, arruamento, etc, em diferentes escalas e perspectivas.

Procedimentos para a construção dos dispositivos

Para testar a modelagem desses ambientes, utilizamos como exemplo a bacia do córrego do Barro Preto, em Belo Horizonte, que chamaremos aqui de bacia modelo, e fizemos um recorte temático para representar certos elementos urbanos que interessam diretamente à disciplina supramencionada, tais como o relevo, a condição das águas urbanas, áreas verdes e o impacto da ocupação de edifícios, a partir de sua massa construída. Essa modelagem partiu de um desenho bidimensional feito no software Autocad, associado a uma tabela Excel organizada a partir das quadras da bacia, listando alguns parâmetros urbanísticos, de modo a estabelecer uma relação entre o formato da quadra e o tipo de ocupação.

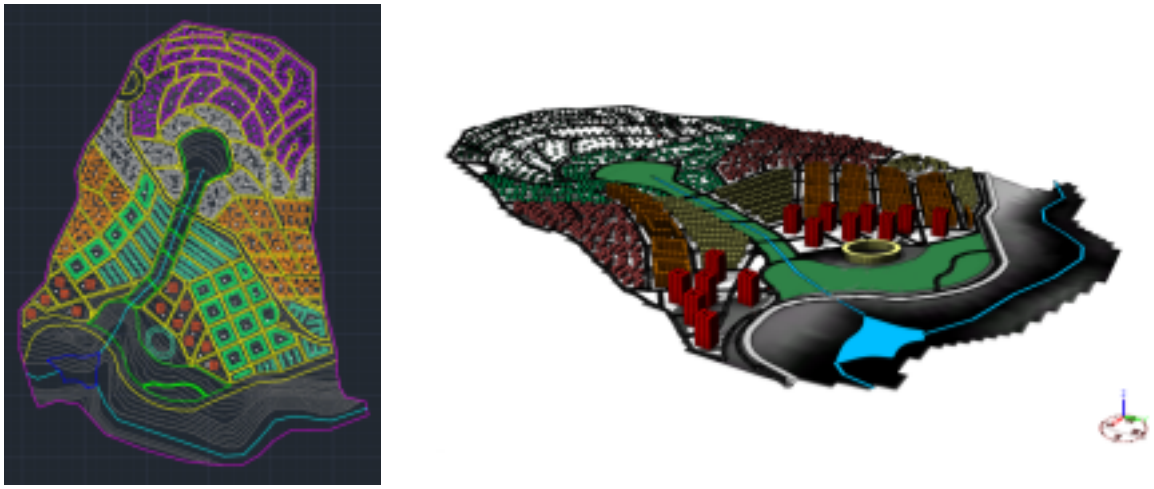
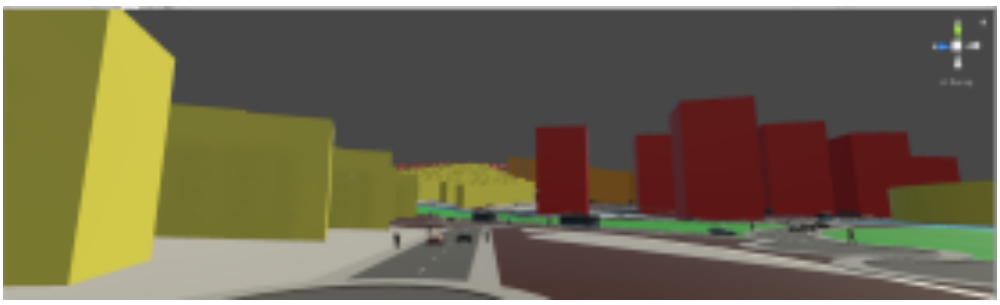


Figura 5: Planta da ocupação (Autocad) e modelo da bacia do córrego do Barro Preto (CityEngine). Fonte: os autores

O desenho foi exportado para o ArcMap, e em seguida transformado num modelo tridimensional no CityEngine, que é um software de modelagem paramétrica de cidades. No caso em questão, foi possível extrudar os edifícios de acordo com a quantidade de pavimentos estabelecida, além de aplicar texturas nas ruas e edifícios, e adicionar vegetação ao modelo (ver figura 5).

Finalizada a modelagem da bacia, importamos o arquivo para o Unity 3D de modo a construir o ambiente de imersão virtual. O uso dessa ferramenta possibilitou a investigação de possibilidades de interação e manipulação da bacia modelo com o uso dos controles dos óculos HTC-Vive. A partir do uso de alguns plugins foi possível sobrevoar a bacia, tornar determinados elementos visíveis ou invisíveis e alterar sua cor, além da inserção de novos elementos, tais como vegetação, mobiliários urbanos, etc.

Para tornar esse conhecimento acessível e replicável, além de documentar todo o processo, foram produzidos tutoriais em formato de vídeo e de imagens, que estão disponibilizados no site do grupo de pesquisa (www.mom.arq.ufmg.br). O uso desse material é livre e estará disponível aos estudantes da disciplina para apoio a suas investigações. Com isso, esperamos que a partir da descrição dos métodos da construção dos dispositivos, qualquer pessoa possa modelar algum espaço urbano de seu interesse.



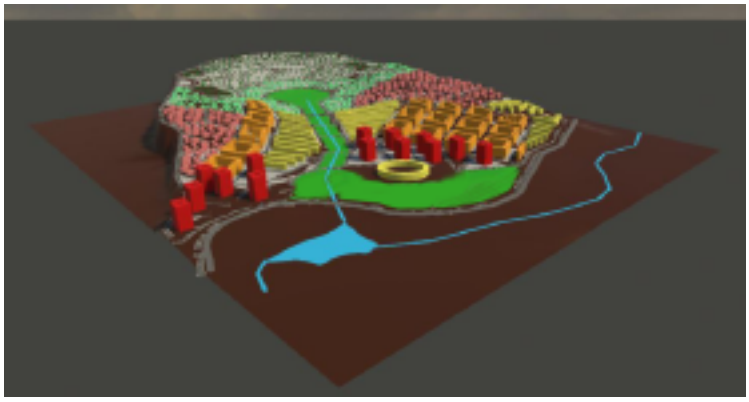


Figura 6 e 7: Ambientes de imersão virtual bacia do córrego do Barro Preto (Unity 3D). Fonte: os autores

Importa ainda dizer que o desenvolvimento de ambientes de imersão virtual utilizando óculos como o HTC-Vive ainda não é muito acessível ao grande público, pois além de ser um equipamento dispendioso, demanda um computador potente. Uma alternativa ao emprego dessas ferramentas seria a utilização de uma plataforma de realidade virtual desenvolvida para visualização em smartphones: o Google Cardboard. Trata-se de um sistema de baixo custo, que pode incentivar o interesse e o desenvolvimento de aplicações de realidade virtual. Já existem softwares livres e aplicativos que permitem a visualização desses modelos multidimensionais utilizando um celular com alguns requisitos acoplados aos óculos. Exemplo disso é o Kubity, aplicativo que permite a visualização de modelos feitos em diversos softwares, como o SketchUp e o Revit, entre outros. A Unity 3D também tem suporte para o desenvolvimento de aplicativos em realidade virtual para celulares. As possibilidades de interação por meio desses óculos ainda são limitadas, uma vez que as ações são ativadas por meio de um ímã acoplado aos óculos. Contudo, estamos investigando a possibilidade de utilizar controles via bluetooth, que permitiriam interações mais complexas com aplicativos em realidade virtual. Também estamos testando o uso desses óculos para a realidade aumentada, a partir do uso da câmera do celular para captar o ambiente real e vincular elementos virtuais a ele.

Embora os dispositivos ainda estejam em processo de construção, foi possível testá-los com os estudantes da disciplina por meio de uma oficina para a visualização de suas propostas em realidade virtual. Cada grupo modelou parte da bacia em estudo a partir do trabalho de parcelamento, do qual constavam arruamento e volumetria dos edifícios. Em seguida, puderam visualizar e interagir com os modelos utilizando os óculos de realidade virtual: o HTC-Vive e o Google Cardboard. A turma participou ativamente da oficina, utilizando as ferramentas para analisar os projetos e fazer ajustes onde fosse necessário. O sobrevôo pelas propostas nos óculos HTC-Vive surpreendeu os estudantes, por simular os ambientes de forma verossimilhante. Contudo, apesar dos resultados positivos da oficina, não houve aproveitamento desse procedimento no desenvolvimento do trabalho. Esse fato nos alertou para a necessidade de revisão da forma de apresentação e de aproveitamento do dispositivo como ferramenta de investigação. Novos experimentos estão programados para o primeiro semestre de 2019.

Considerações finais

Em nossos experimentos, tanto no âmbito acadêmico como na construção e testes de dispositivos, buscamos focar nossa análise nas possibilidades de comunicação entre arquitetos e usuários do espaço, de forma a estabelecer uma dimensão crítica no desenvolvimento de projetos. A representação do espaço deixa de ser um fim em si mesma para se tornar um canal de interlocução com os usuários. Nesse sentido, o emprego de ferramentas digitais pode contribuir para diminuir a distância entre usuário e arquiteto, tornando as informações acessíveis e passíveis de serem manipuladas.

Acreditamos que as ferramentas utilizadas em nosso experimentos podem colaborar tanto no esclarecimento dos fenômenos urbanos, como na participação dos usuários nas decisões acerca do espaço em que vivem. Os testes realizados com os idosos e estudantes, nos quais foram manipuladas diferentes interfaces de visualização, comprovaram nossa hipótese de que os dispositivos digitais, em especial os de imersão virtual, quando comparados a ferramentas tradicionais de representação do espaço, são de fácil compreensão pelas pessoas, possibilitando o reconhecimento de diferentes elementos da cidade.

O processo de desenvolvimento das interfaces por meio da integração das tecnologias de geoprocessamento, modelagem paramétrica e realidade virtual propiciou a exploração do potencial e dos resultados visuais de cada um dos softwares. Dessa forma, pretendemos continuar experimentando as possibilidades dessa integração e do uso de cada programa em particular, no sentido de ampliar a complexidade de modelagens e simulações. Grande parte dos dispositivos mencionados ainda estão em desenvolvimento, e durante o processo encontramos algumas dificuldades técnicas, em vista do tempo demandado para aprendizagem de cada software, bem como pela complexidade da linguagem de programação exigida por alguns deles.

Está em nosso horizonte dar continuidade à investigação do uso de diferentes ferramentas para a visualização e interação com ambientes urbanos, em especial a realidade virtual, para que as pessoas comuns, além de reconhecer os fenômenos urbanos do passado e do presente, possam também experimentar e propor cenários para as cidades do futuro. Além disso, pretendemos explorar alternativas para tornar essas tecnologias mais acessíveis e difundir o seu uso. Exemplo disso está no emprego de telefones celulares (os smartphones estão amplamente difundidos e são muito mais baratos que os computadores exigidos pela tecnologia empregada em óculos de imersão) para uma interação direta, simultânea e abrangente entre cidade, usuários e arquitetos.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Ciro F.; MAUAD, Ana. M. História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: Ciro Flamarion Cardoso (Org.). Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia, pp. 401-417. Rio de Janeiro, Campus Ltda, 1997.

CARVALHO, Edézio Teixeira. Geologia urbana para todos: uma visão de Belo Horizonte. Belo Horizonte, Geolurb, 1999.

GUADALUPE, Diogo de Castro; RESENDE, Janaina Costa; SANTOS, Roberto E.; FIALHO, Thiago Alfenas. Uso de Sistemas de Informação Geográfica como suporte para História Urbana: uma experiência em Belo Horizonte. João Pessoa, ARQDOC: Informação e conhecimento para Preservação, 2014.

FERRO, Sérgio. Arquitetura e Trabalho Livre. São Paulo, Cosac Naïfy, 2006.

FIALHO, Thiago Alfenas; Da alienação ao reconhecimento: interfaces para visualização de transformações espaço-temporais. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

FIALHO, Thiago Alfenas; GONÇALVES, Rodrigo Marcandier; SANTOS, Roberto E. Bases Aerofotográficas para uma História Visual da Urbanização de Belo Horizonte. Rio de Janeiro, XXVII CBC, 2017.

FIALHO, Thiago Alfenas; SANTOS, Roberto E.; GONÇALVES, Rodrigo Marcandier. Da invisibilização à visualização: interfaces para compreensão de transformações espaço-temporais. Natal, 8o CIDI, 2017.

FIALHO, Thiago Alfenas; SANTOS, Roberto E. Visualização das transformações da paisagem belo-horizontina: de Aarão Reis aos dias atuais. Brasília, 7o CIDI, 2015.

SANTOS, Roberto E. Pesquisa na Sala de Aula. Cadernos de Arquitetura da PUC Minas. Belo Horizonte, PUCMinas, [no prelo].

Agradecimentos

Agradecemos à Pró-Reitoria de Graduação da UFMG (PROGRAD), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)) e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG (NPGAU) pelo apoio na realização deste trabalho.

«Establish a Community Gardens District»

jardins communautaires et imaginaire urbain

Isabelle Krzywkowski, UMR Litt&Arts-ISA, Univ. Grenoble-Alpes, France
isabelle.krzywkowski@univ-grenoble-alpes.fr

Mots clefs :
jardins partagés; imaginaire urbain; communs.

Keywords:
community gardens; urban imaginary; commons.

RESUMO

En 2015, des habitants de Lower East Side à New York lancent une pétition intitulée « Establish a Community Gardens District[1]* ». Cette initiative s'inscrit dans une démarche de longue haleine, qui vise à établir des jardins dans les espaces urbains vacants pour permettre aux habitants de se réapproprier la ville. Je voudrais partir de cet exemple afin de réfléchir sur le rôle que joue aujourd'hui le jardin pour penser et pratiquer autrement la ville. Je commencerai par rappeler la place que tient le jardin (j'utilise ici ce terme dans sa valeur générique) dans les politiques urbaines, où la ville de New York fait figure de cas exemplaire. Je m'intéresserai ensuite au jardin comme espace critique (un aspect des liens complexes que le jardin entretient avec le politique), que confirme l'histoire très politique des jardins partagés de Lower East Side. Je me demanderai pour finir dans quelle mesure cette pratique constitue une pensée alternative de la ville. Je soumets ici une réflexion en cours, que les échanges lors du colloque de l'ICHT permettront d'approfondir.

1 Lancée par des jardiniers dans le cadre du Community Board 3 [conseil de quartier] en janvier 2015, pour obtenir de la ville de New York la reconnaissance d'un « district » de jardins à East Village, la pétition avait reçu 885 signatures au moment de sa fermeture. On en trouve le texte à l'adresse: Lancée par des jardiniers dans le cadre du Community Board 3 [conseil de quartier] en janvier 2015, pour obtenir de la ville de New York la reconnaissance d'un « district » de jardins à East Village, la pétition avait reçu 885 signatures au moment de sa fermeture. On en trouve le texte à l'adresse : https://www.change.org/p/city-of-new-york-establish-a-community-gardens-district-that-includes-all-community-gardens-within--community-board-3-and-map-and-designate-these-gardens-as-parklands.

Le jardin et la ville

Le jardin public a été un élément déterminant de la ville moderne, je n'en referai pas ici l'histoire (pour une étude de son rôle au XIXème siècle, voir par exemple Debié, 2002). Sa double visée, hygiéniste et de paix sociale, perdure, même si elle se réalise dans des formes variées : les jardins collectifs sont un élément du dispositif. À la différence du parc public, la démarche des jardins collectifs est fondée sur la participation. Ils ont une histoire propre, où il faut distinguer les « colonies[1] » (par exemple de jardins ouvriers ou familiaux), où chacun s'occupe d'une parcelle, et les jardins partagés, dont les débuts sont souvent liés à une préoccupation pédagogique : les jardins scolaires (Krzywkowski, 1999) et les fermes urbaines semblent les premières formes de jardinage collectif au XIXème siècle.

L'importance du jardin collectif en termes de politique urbaine publique a été bien analysée (une synthèse dans Baudry, Rémy, Scapino, 2014) : les travaux soulignent la redynamisation des liens sociaux et un sentiment d'appartenance territoriale accru, dont les municipalités comprennent en général l'intérêt. Les jardins partagés sont donc un outil de gestion sociale, de « pacification », souvent implantés dans des zones de trafics, et de « gentrification », car ils augmentent la valeur d'un quartier. La préoccupation grandissante pour les questions environnementales oblige également les municipalités à afficher une conscience écologique, à laquelle les jardins donnent une image concrète.

Mais les études pointent aussi d'autres apports, peut-être moins en adéquation avec les perspectives de la gestion institutionnelle, comme l'épanouissement personnel, une amorce d'autosuffisance, une participation à la gestion, un sentiment de réappropriation de l'espace public (Demailly, 2014). La pratique du jardin partagé, *a fortiori* quand il débute par une occupation, est une forme d'intervention dans l'espace public qui a pu faire l'objet de critiques[2], mais qui repose sur la participation directe. Son empan est limité, mais il sert de base à une expérience de cogestion, et nous verrons plus loin l'importance que prend cette revendication dans le positionnement des collectifs de jardiniers face à la municipalité.

La ville de New York est de ce point de vue tout à fait exemplaire[3]. Elle a développé, dès 1902, un intérêt pédagogique pour les fermes urbaines, qui s'est traduit par plusieurs implantations. Dans les années de guerre, l'appel à l'autosuffisance prend des allures patriotiques, avant de devenir un outil d'aide sociale suite à la crise de 1929 (création de « *Subsistance Gardens* » dans les parcs publics dans les années 1930-1940). Plusieurs maires ont mis en place des programmes de jardins partagés, y compris pour des considérations esthétiques d'amélioration du cadre de vie. Le plus important, « *The Green Thumb programm* », lancé en 1978 pour répondre à la crise de

1 J'emprunte ce terme à l'allemand, qui parle de « Gartenkolonie » ou de « Gartenlaube ».

2 Certains chercheurs ont pointé le risque d'une « privatisation » ou d'une « communautarisation » de l'espace public. Il est à noter que les chartes proposées par les municipalités incluent en général une clause d'ouverture au public, voire l'obligation de mettre en place des activités culturelles.

3 Pour une présentation générale, voir « History of Community Gardens », sur le site du New York City Department of Parks & Recreation, dont les informations qui suivent sont tirées : https://www.nycgovparks.org/about/history/community-gardens.

l'urbanisation new yorkaise, perdure aujourd'hui, tout en ayant su évoluer : soutenue au niveau fédéral par le programme « *Housing and Urban Development* », la ville coordonne un réseau de jardins partagés sous statuts, auxquels les services municipaux apportent une assistance logistique. Au départ installés sur des espaces temporairement vacants, une première vague d'agrémentation dans les années 1980 en pérennise un nombre important et le programme continue d'en labelliser de nouveaux. À cela s'ajoute un réseau très dense d'associations à buts non lucratifs, de fondations de défense des territoires (comme le *Trust for Public Land*, fondé en 1972, ou le *New York Restoration Project*, en 1995) et de conseils de quartier qui soutiennent des projets de jardinage collectif.

Mais New Tork est également un modèle de luttes habitantes, et le quartier de Lower East Side, sur lequel je me suis penchée, en est le centre névralgique, cœur à la fois historique et « mythique ». Dans les années 1970, alors que la ville connaît une paupérisation dramatique, de nombreux bâtiments et espaces tombent en déshérence (East Village connaît une série d'incendies). C'est dans ce contexte qu'est lancé en 1973 le mouvement des « *Green Guerillas* » qui, en ensemençant « sauvagement » (avec des bombes de graines) des espaces en friche, amorce une vague de réappropriation des espaces urbains par les habitants. La figure de proue en est l'artiste Liz Christie, qui obtient en avril 1974 la reconnaissance du premier jardin partagé (au coin de Bowery et Huston Street, où il est toujours), amorce du large mouvement de jardins partagés (*Community Garden mouvement*).

La situation se renverse brutalement avec l'arrivée du maire Rudolph W. Giuliani en 1998, qui choisit de financer la réhabilitation urbaine par la privatisation et met en vente une centaine de jardins en mai 1999. La lutte pour le maintien des *community gardens* s'organise et obtient un arrêt de la procédure (qui n'empêche cependant pas la destruction traumatisante, en février 2000, de l'emblématique « Jardin de la Esperanza »), qui débouche en 2002 sur la signature, avec le nouveau maire Michael Bloomberg, d'un « *Community Gardens Agreement* » qui en pérennise un grand nombre. Dans ce combat, la défense des jardins collectifs s'est politisée et, nous y reviendrons, a gagné en envergure dans ses revendications et ses enjeux. Dans la note programmatique « *Where We Stand and How We Got Here* » présentée au forum des *Community Gardens* de 2010, la NYCCGC (*New York City Community Garden Coalition*, union de collectifs créée en 1996) se félicite d'un nouveau dynamisme et note cette évolution :

> *a new generation of gardeners interested not only in improving their local communities, but in addressing the larger issues of making our city and world a greener, more livable, and more sustainable one for all.* (NYCCGC, 2010)

> Une nouvelle génération de jardiniers, pas seulement intéressés à améliorer leur communauté locale, mais aussi à traiter des questions plus vastes pour rendre notre ville et notre monde plus vert, plus vivable et plus durable pour tous.

En 2015, quand est lancée la campagne « *Establish a Community Gardens District* », les quartiers de Lower East Side et East Village comptaient 46 jardins [ill. 1] qu'il s'agissait ainsi de protéger (car les attaques reviennent régulièrement : destruction du *Adam Purple's Garden of Eden* en 1986 ; menaces sur le *Children's Magical Garden* en 2014 ; etc.), en obtenant aussi leur gestion directe par les habitants.

Le jardin, l'espace d'une critique « radicale »

Le fait que Michel Foucault ait classé le jardin parmi les hétérotopies (et plutôt du côté de ce qu'il appelle les « hétérotopies de crise » et les « hétérotopies de compensation[4] ») est un éclairage important pour comprendre la dimension politique du jardin, même si Foucault insiste surtout, dans le « troisième principe », sur sa valeur symbolique (le microcosme) : « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante » (Foucault, [1967], 1984, 1994, p. 759). Mais c'est aussi cette puissance imaginaire qui permet au jardin d'être un espace critique du monde qui l'entoure.

Cette qualité politique du jardin tient à plusieurs facteurs. D'abord, le jardin est un lieu d'expérimentation : sur les éléments naturels qu'il utilise et adapte, bien sûr, mais aussi comme expérimentation d'un mode de vie, voire d'un projet de société. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve dans toute la littérature fictionnelle inspirée par le jardin – pour n'évoquer que l'utopie de l'Élysée de Julie à Clarens, dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. La variété même des jardins partagés de Lower East Side témoigne de la plasticité du jardin et de la créativité assumée des jardiniers : les choix collectifs déterminent la tonalité particulière de chaque jardin, plus communautaire ou plus culturel, plus ornemental ou plus utilitaire, plus organisé ou plus désordonné. La variété tient aussi au projet qu'ils affichent, aux réseaux auxquels ils appartiennent : la plupart d'entre eux sont labellisés « *Green Thumb* », mais peuvent aussi signaler d'autres engagements [ill. 2], par exemple dans la préparation du « *Earth Day* » [ill. 4], dans la coalition indépendante des *Community Gardens* de New York (NYCCGC) ou dans un large réseau militant alternatif, comme le fait *La Plaza Cultural*.

La possibilité qu'offre le jardin partagé d'expérimenter une pratique collective en fait, par ailleurs, l'un des espaces où se théorise et s'expérimente une pensée des communs. L'intérêt particulier du jardin est qu'il permet de faire converger plusieurs approches : la préoccupation environnementale et la réflexion sur les « biens communs » (par exemple divers projets ayant trait à la gestion de l'eau ou à la suppression des pesticides), comme la volonté de retrouver des pratiques et des modes d'organisation collectifs et horizontaux (l'échange de savoirs, notam-

4 Premier principe : « Dans les sociétés dites «primitives», il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. » ; Sixième principe : « créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation » (Foucault, 1967, 1984, p. 752-762).

ment intergénérationnel, mais aussi interculturel, est un des éléments les plus souvent mis en avant par les jardiniers), ou encore celle d'une cogestion radicale avec mise en commun des biens dans les « *communal gardens* ». Plusieurs jardins sont également soucieux de témoigner de l'histoire du quartier, travaillant à constituer une communauté liée par le partage pratique mais aussi mémoriel d'un territoire (Lee et Newfont (2017) répertorient d'ailleurs le jardin urbain parmi les dispositifs qui favorisent la transmission orale de l'histoire et des traditions des communautés). Cette mémoire est aussi une réaction contre l'effacement sélectif de l'histoire sur lequel se développe la gentrification des anciens quartiers populaires : à Lower East Side, la mémoire des luttes ouvrières (Tompkins square a été le centre récurrent de manifestations, depuis la journée d'émeute du 13 février 1874 jusqu'à celles d'août 1988, suite à l'expulsion de personnes sans domicile fixe qui y demeuraient), celle des occupations dans les années 1980 et 1990 (un petit *Museum of Reclaimed Urban Space* (MoRUS) a été créé sur l'avenue C) sont un constituant important des revendications portées avec les jardins et de la tradition dans laquelle ils s'inscrivent pour certains explicitement (certains *Community Gardens* ont d'ailleurs été fondés par des acteurs des occupations de bâtiments).

Dans le cadre du jardin se développe donc une écologie au sens large, telle que Félix Guattari la propose dans *Les Trois Écologies* en 1989. Comme le veut son « écosophie », plusieurs des jardins partagés de Lower East Side et les projets dans lesquels ils s'inscrivent articulent écologie environnementale, écologie sociale et écologie mentale. Cette contestation urbaine est porteuse d'un projet politique explicite et d'ampleur, qu'illustre par exemple le mot d'ordre de l'organisation *Earth Celebration*[5] : « Engager les communautés à produire le changement écologique et social par les arts » [*Engaging Communities to Generate Ecological and Social Change Through the Arts*]. Ainsi, pour l'année 2018-2019, a-t-elle lancée le projet *Ecological City* :

> *a cultural and climate action project engaging the Lower East Side community through creative strategies co-creating a theatrical pageant and environmental actions to develop and bring together climate resiliency and ecological sustainability plans, policies and solutions within the gardens, neighborhood and waterfront of the Lower East Side of New York City, and its contribution to city and global climate challenges.* (*Earth Celebration*, 2018)

> un projet d'action culturelle et climatique engageant la communauté de Lower East Side grâce à des stratégies créatives, en co-créant des cérémonies théâtrales et des actions environnementales pour développer et réunir les plans, politiques et solutions de résiliance climatique et de durabilité écologique dans les jardins, les quartiers et les rives de Lower East Side à New York City, et ainsi contribuer aux défis climatiques urbain et global.

Le jardin favorise donc l'engagement, dans le sens large de l'anglais *commitment* et plus ouvertement politique du français. C'est précisément autour de cet enjeu que les tensions entre la municipalité et toutes les formes d'organisation institutionnelles, d'une part, et la critique

5 *Earth Celebration*, organisation, fondée en 1994 par des artistes engagés dans l'action sociale, développe par les arts et les actions collectives des événements de sensibilisation encourageant le changement écologique et social. Site en ligne : http://earthcelebrations.com. Elle organise chaque année au printemps une fête commémorant les luttes autour des jardins.

radicale activiste, d'autre part, sont les plus sensibles. Pour la première, l'action des jardiniers doit se limiter à la gestion du terrain qui leur a été confié. Les seconds exigent l'autogestion et l'autodétermination, et se méfient des formes d'institutionnalisation. Non que son intérêt ne soit pas reconnue : le programme *Green Thumb*, par exemple, lui-même obtenu par la lutte, a permis le maintien de nombreux jardins. Néanmoins, les jardins détruits (« *bulldozed* » est le terme) ne sont pas oubliés : la NYCCGC en tient le décompte, *Earth Celebration* les mentionnent dans son répertoire et leur destruction est documentée au MoRUS. La reconnaissance n'abolit donc pas la défiance, ni la critique (ainsi, à propos du *Trust for Public Land* et du *New York Restoration Project*, qui ont permis de sauver une centaine de jardins dans les années 2000, la NYCCGC dénonce-t-elle la tendance à la privatisation : le financement par une fondation minore le contrôle des espaces par la communauté[6]). Le schéma ici ne répond pas complètement à celui que propose Stéphane Tonnelat (2016) dans son étude de la jetée 84 sur l'Hudson : la négociation a conduit à une forme d'institutionnalisation, mais le programme *Green Thumb*, né du conflit, constitue un réel soutien ; et les pratiques d'occupation perdurent (au demeurant nécessaires pour la création de nouveaux jardins), continuant de construire des revendications ; on est plus proche de la situation décrite par Kaduna-Eve Demailly à propos des jardins partagés parisiens, où « participation et autogestion [...] peuvent s'envisager dans un même *continuum* » (Demailly, 2014, p. 6).

Le jardin partagé est ainsi l'un des lieux où se construit, selon Benjamin Shepard (2009), un « *Radical Democratic Counterpublic* » (un récent petit ouvrage français (Lenoir, 2018) applique à cette perspective le qualificatif de « *punk* »), qui aide à critiquer et combattre les valeurs de la société néolibérale : à la productivité, les jardiniers répondent par l'autosuffisance ; à la temporalité du projet, ils opposent les rythmes saisonniers du jardinage et l'atemporalité mythique du jardin (une figure de Gaïa est par exemple kidnappée et sauvée chaque année lors de la *Procession to Save Our Gardens*) ; à la technologie, ils préfèrent les techniques et leur apprentissage, la transmission d'un savoir-faire, le bricolage ; et aux bulldozers, ils opposent la résistance civile pacifiste.

Le jardin pour penser l'urbain

Si le jardin peut fonder une pensée politique, dans quelle mesure se décline-t-elle dans une pensée critique de la ville ? Ou, pour le dire autrement, dans quelle mesure le fait d'offrir un refuge contre la ville serait-il autre chose que l'expression d'une aversion, la recherche d'une échappatoire ? Le besoin d'échapper à la ville constitue indubitablement la principale raison avancée par les jardiniers, et la nécessité de conserver un contact avec la nature est un argument de poids dans la défense des jardins. Peut-on dès lors envisager comme une « pensée de la ville » une activité qui se définit comme son antithèse ? Il est pourtant possible de considérer que le partage d'un jardin est non seulement une expérience alternative de la ville, mais que cette autre façon d'habiter la ville fonde un imaginaire urbain spécifique.

6 « *On the eve of a scheduled auction, two groups, The Trust for Public Land and New York Restoration Project, negotiated purchase of 59 and 55 gardens, respectively. While we celebrate the preservation of these gardens we are mindful that they are now under private rather than public community control*. » (NYCCGC, 2010).

La pensée politique radicale, on l'a vu, dénonce une conception restreinte de la démocratie urbaine : une approche « *top down* », où la concertation n'est que de façade ou limite l'intervention citoyenne à la gestion d'un (petit) espace. En regard, la pratique des *Community Gardens* exige l'autogestion des espaces : par la pratique du jardinage partagé, mais aussi par son mode d'organisation (l'existence du réseau permettant « de créer une alternative à l'organisation verticale de la société » et donnant « la possibilité à l'habitant d'intervenir dans la construction socio-spatiale de son environnement quotidien » (Baudry *et al*., 2014, § 34), le jardin contribue à transformer le consommateur en acteur. Instrument de réappropriation de l'espace urbain, le jardin est en même le lieu où expérimenter une autre manière de le gérer et de le vivre.

Cette exigence de démocratie participative nécessite une capacité de discours critique et militant sur la ville en train de se faire. Le premier niveau, particulièrement pendant les années Giulani, consiste en la dénonciation de la spéculation immobilière et l'affirmation d'un droit des habitants sur l'espace urbain. Les jardins ont dans cette lutte une valeur hautement symbolique : espaces publics investis, ils opposent le bien commun à l'urbanisme marchand et affairiste qui contrevient en même temps à la loi et à l'intérêt supérieur des habitants (l'impact environnemental dénoncé dans la procédure en justice contre la ville en 2000). Les luttes actuelles ont aussi beau jeu de pointer la contradiction entre une politique d'affichage écologique portée par l'essor des « écoquartiers » et la mise en place d'une « *smart city* » particulièrement polluante et aliénante.

Par ailleurs, cette ville marchande et marchandable constitue une menace pour les jardins autant que pour nombre de jardiniers. La gentrification qu'elle annonce s'accompagne de l'exclusion d'une partie au moins des habitants. Contre cet effet de ségrégation, les collectifs de jardiniers exigent, pour ceux que le profit marginalise, le droit à rester dans les lieux et dans un cadre non dégradé, mettent en avant l'interaction que le jardin rend possible entre les générations et entre les communautés et défendent la diversité, condition du commun, selon Hanna Arendt (1958, 1983, 98-99), et caractéristique de la ville. De fait, s'il n'est pas rare que les jardins affichent une identité communautaire (tel ce jardin des anciens militaires [ill. 3], ou tel autre qui affiche un drapeau de la République dominicaine), le réseau assure un brassage des pratiques et des idées, une expérience partagée du quartier (Baudry *et al*., 2014, § 34) qui se veut « fraternelle » : comme le dit avec humour l'un des fondateurs du réseau LUNGS (*Loisaida United Neighborhood Gardens*), les moustiques qu'ils partagent assurent de toute façon une communauté du sang (LUNGS, 2011)…

À un second niveau, c'est la ville fonctionnaliste et la notion de « projet urbain » qui fait l'objet de la critique : fondée sur l'expérience et l'interaction, la pratique jardinière est aux antipodes d'un urbanisme « sur papier » qu'elle dénonce comme aveugle aux besoins réels et aux pratiques habitantes (aux modes de vie, aux usages), voire à l'intérêt commun de l'ensemble des New-yorkais. Le combat autour du réseau hydraulique est de ce point de vue riche d'enseignement : ville fondée sur l'eau, New York a cessé d'en tenir compte[7], tout en vivant sous la menace des

7 Voir par exemple l'intéressante analyse que fait Stéphane Tonnelat de la lutte pour la réappropriation de l'histoire et de l'espace du fleuve par la pratique de l'aviron (Tonnelat, 2016).

inondations. Le jardin de *La Plaza Cultural* fait valoir que sa mare écologique est aussi un remède efficace contre la macadamisation excessive (le quartier a moins souffert de l'ouragan et des inondations de 2012) et la ville a mis cette option à l'étude. Loin d'opposer ville/nature, il faut chercher un équilibre auquel les jardins contribuent : ils rendent la ville plus vivable, mais aussi plus viable. On notera bien sûr que le maintien des jardins doit ainsi constamment enrichir les arguments de leurs défenses ; mais c'est probablement aussi cette contrainte qui permet de donner corps, à côté d'une pensée environnementale générale, à une réflexion sur les conditions d'existence, non seulement en ville, mais de la ville.

De ce point de vue, la place faite à l'art est intéressante. Le lien est traditionnel, mais la démarche engagée par plusieurs jardins pousse cette association bien au-delà du simple ornement. À côté de quelques jardins d'artistes (par exemple le jardin de sculptures de la galerie Kenkeleba House), d'œuvres offertes (par exemple la grille de la Plaza Cultural, réalisée par Rolando Politi [ill. 5]), de fresques d'artistes militants, on trouve des œuvres sans nom d'auteurs, des formes récupérées, des collections d'objets, jusqu'au flamant rose fétiche kitch des années 1970 : le paysage des « jardins anarchiques » (Montpied, 2011) et d'une créativité partagée. Par ailleurs, l'art tient une place importante dans les pratiques collectives menées dans les jardins. La dimension culturelle est souvent affichée, à commencer par le nom de *La Plaza Cultural*, qui s'est dotée d'une scène en plein air et d'un kiosque à musique, et a reçu un « *Public Art Award* ». C'est encouragé par la ville, qui a mis en place un programme de prêt d'œuvres et de mécénat et soutient la collaboration d'artistes et de jardiniers autour d'un projet (« *Art in the Gardens* », porté par le réseau *Green Thumb*). Des structures associatives, comme « *Create Change Program of The Laundromat Project* », déclinent aussi pratiques théâtrales, lectures, organisation de parades, de fêtes et de festivals préparés collectivement. Les artistes qui y participent se reconnaissent en général dans l'art social ; les pratiques de création collective sont privilégiées, pour rendre la parole à tous mais contribuant aussi à « la reconquête d'un degré d'autonomie créatrice » qui, selon Guattari, prépare « d'autres reconquêtes dans d'autres domaines » (1989, 72). À ces objectifs, Raul Ayala and Fernanda Espinosa, de la *Cooperativa Cultural 19 de enero* (CC 119), ajoutent une volonté d'intervention esthétique, qu'ils développent à propos du projet *Know Waste Land* en octobre 2018 **:** ils **désir**ent permettre de « rompre avec le paysage d'entreprises qui domine visuellement » [*to disrupt the dominant corporate visual landscape with images inspired by and for*]. Le jardin transforme donc la ville parce qu'il transforme la vision de la ville. Le fondateur du réseau LUNGS dit finalement la même chose dans son entretien avec *The Local East Village* en 2011, lorsqu'il donne pour tâche aux jardins de changer le regard des gens sur New York.

De même, la place accordée à la pratique ne répond pas seulement à des fins pédagogiques, mais relève de cette éthique de l'*otium* à laquelle le jardin est associé depuis l'antiquité et qui s'oppose avec force à la raison utilitariste de la ville. Après l'écologie du XXème siècle, qui sortait de la ville, l'écologie urbaine propose la piste paradoxale des espaces vacants – « vacant » au sens où ils ne font pas l'objet d'une utilisation dédiée, ce qui les rend particulièrement foisonnants : l'imaginaire, dit Castoriadis, est « la possibilité de faire surgir des éléments et des relations non-prédéterminés » (2008, 149). Le lien qui s'établit entre la friche et le jardin ne

tient dès lors pas qu'au fait que l'un s'installe souvent sur les espaces de l'autre, mais à ce qu'ils constituent deux espaces « non prédéterminés » que chaque individu habite à sa manière. La réappropriation de l'espace public ne se limite donc pas à le préserver de la privatisation marchande, mais exige aussi de le sortir de la logique utilitariste. Cela illustre la définition qu'Henri Lefebvre donnait des « besoins urbains spécifiques » comme « besoins de lieux qualifiés, lieux de simultanéité et de rencontres, lieux où l'échange ne passerait pas par la valeur d'échange, le commerce et le profit », mais par « un temps de ces rencontres, de ces échanges » (Lefebvre, 1968, 1974, 108). En ce sens, la « vacance » est la condition d'une nouvelle pensée de l'urbain.

La revendication d'un « district des jardins » prend donc tout son sens dans le cadre de ce processus d'élargissement politique qui légitime l'intervention habitante globale par une pensée alternative de l'urbain. Le jardin y est à la fois lieu d'expérimentation et modèle critique, qui transforme radicalement la pratique, la structure, le rythme et la finalité de la ville. Si, comme l'affirme Guattari, « les individus doivent devenir à la fois solidaires et de plus en plus différents », cette ville alternative est le lieu qui peut favoriser, du fait de sa nature foncièrement hétérogène, la réappropriation des « Univers de valeur au sein desquels des processus de singularisation pourront retrouver consistance. » (Guattari, 1989, 71-72).

Références

Friches, squats et autres lieux : les nouveaux territoires de l'art ? MAUNAYE, Emmanuelle (dir.). [Arles] : Actes Sud, 2005.

Urban Gardening. Über die Rückkehr der Gärten in die Stadt. MÜLLER, Christa (Hg.). Munich : oekom verlag, 2011

ARENDT, Hannah. *The Human Condition* (1958). *Condition de l'homme moderne*, Paris : Calmann-Lévy, 1961, 1983

BAUDRY Sandrine, RÉMY Elisabeth, SCAPINO Julie. « L'espace public à l'épreuve des jardins collectifs à New York et Paris ». *Géocarrefour*, 2014, 89/1-2, p. 41-51. [consulté le 04 novembre 2018] URL : <http://journals.openedition.org/geocarrefour/9388>. DOI : 10.4000/geocarrefour.9388.

CASTORIADIS, Cornelius. *L'Imaginaire comme tel*. Paris : Hermann, 2008

DEBIÉ, Franck. *Jardins de capitales. Une géographie des parcs et jardins publics de Paris, Londres, Vienne et Berlin*. Paris : Éditions du CNRS, 2002.

DEMAILLY, Kaduna-Eve. « Les jardins partagés franciliens, scènes de participation citoyenne ? », *EchoGéo* [En ligne], 27, 2014. URL : http:// echogeo.revues.org/13702 ; DOI : 10.4000/echogeo.13702 [consulté le 01 octobre 2016].

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres » ([1967], 1984). *Dits et écrits, 1954-1988*. Paris : NRF-Gallimard, 1994, T. IV (1980-1988), p. 752-762.

GUATTARI, Félix. *Les Trois Écologies*. Paris : Galilée, 1989

KRZYWKOWSKI, Isabelle. « Bataille autour d'un jardin : le "jardin scolaire" en France avant-guerre ». In KRZYWKOWSKI, Isabelle. *Jardins entre Rêve et Pédagogie*. Presses de l'Université d'Artois, *Cahiers Robinson*, 1999, n°5, p. 135-164.

LEE Debbie, NEWFONT, Kathryn. *The Land Speaks: New Voices at the Intersection of Oral and Environmental History*. New York : Oxford University Press, 2017.

LEFEBVRE, Henri. *Le Droit à la ville*. Paris : Éditions Anthropos, 1968. Paris :coll. Point, 1974.

LENOIR, Éric. *Petit traité du jardin punk. Apprendre à désapprendre*. Mens : Terre vivante, 2018.

MONTPIED, Bruno. Éloge des jardins anarchiques. Montreuil : L'insomniaque, 2011 (avec un DVD de Rémy Ricordeau, *Bricoleurs de paradis*).

REYNOLDS, Richard. *On guerrilla gardening: a handbook for gardening without boundaries*. New York : Bloomsbury, 2008. *La Guérilla jardinière*, Gap : éditions Yves Michel, 2010.

SHEPARD, Benjamin. « Community Gardens, Convivial Spaces, and the Seeds of a Radical Counterpublic ». In GAUTNEY, Heather D., SMITH, Neil, DAHBOUR, Omar, DAWSON, Ashley. *Democracy, States, and the Struggle for Social Justice*. New York : Routledge, 2009, p. 273-295.

SHEPARD, Benjamin, SMITHSIMON, Greg. « Community Gardens and a Space to Play ». *The Beach Beneath the Streets. Contesting New York City's Public Spaces*. Albany, New York : Excelsion editions, 2011

TONNELAT, Stéphane. « La carrière d'un interstice urbain à New York. Deux rôles distincts de l'espace dans les mobilisations autour d'un projet d'aménagement ». In COMBES, Hélène, GARIBAY, David, GOIRAND, Camille. *Les Lieux de la colère. Occuper l'espace pour contester, de Madrid à Saana*. Paris : Karthala, 2016, p. 211-234.

Sitographie

- « Where We Stand and How We Got Here » [en ligne] (2010). New York City Community Garden Coalition (NYCCGC). [consulté le 7/3/2019]. Consultable sur le Web : https://nyccgc.org/about/history/

- « History of Community Gardens » [en ligne]. New York City Department of Parks & Recreation. [consulté le 7/3/2019]. Consultable sur le Web : https://www.nycgovparks.org/about/history/community-gardens

- Raul Ayala and Fernanda Espinosa, à propos du projet *Know Waste Land*, soutenu par le « *Create Change Program of The Laundromat Project* » [en ligne]. [consulté le 7/3/2019]. Consultable sur le Web : https://greenthumb.nycgovparks.org/news.html?news_id=428 Octobre 2018.

- *Earth Celebration* [en ligne]. [consulté le 7/3/2019]. Consultable sur le Web : http://earthcelebrations.com. Un répertoire des jardins de NYC est accessible à l'adresse : http://www.earthcelebrations.com/gardens/8bc_1.html

- LUNGS (*Loisaida United Neighborhood Gardens*) : entretien avec *The Local East Village*, 26/9/2011 [en ligne]. [consulté le 7/3/2019]. Consultable sur le Web : http://localeastvillage.com/2011/09/26/lungs-unites-community-gardeners-against-development/

- *Museum of Reclaimed Urban Space* (MoRUS). [consulté le 7/3/2019]. Consultable sur le Web : http://www.morusnyc.org

Illustrations

Illustration 1 © Isabelle Krzywkowski (2016)

Illustration 2 © Isabelle Krzywkowski (2016)

Illustration 3 © Isabelle Krzywkowski (2016)

Illustration 4 © Isabelle Krzywkowski (2016)

Illustration 5 © Isabelle Krzywkowski (2016)

Dados digitais no espaço público: visibilidade e vigilância distribuída em cidades brasileiras

Lucia Meneghetti, Universidade de São Paulo, Brasil
luciameneghetti@usp.br

PALAVRAS-CHAVE:

Espaço público; visibilidade; vigilância; TICs; dados digitais.

RESUMO

Apoiado no conceito teórico de vigilância de Foucault (1983), atualizado principalmente por Bruno (2013), o presente artigo enfoca o tema das relações entre as práticas de visibilidade e vigilância de indivíduos, potencializadas pelas tecnologias de informação e comunicação (TICs), em espaços híbridos e ampliados da cidade contemporânea. A partir do entendimento das TICs como catalizadoras das interações humanas no espaço urbano, investiga-se narrativas empregadas e formas de subjetividades nutridas pela lógica do compartilhamento de dados digitais, e procura-se identificar situações em que a vigilância distribuída se mostra inserida no cotidiano de cidadãos brasileiros, com objetivo de compreender como as práticas de visibilidade alimentam sistemas vigilantes em territórios urbanos, e como esses fenômenos podem interferir nas noções de espaço e esfera pública.

TICs, visibilidade, e os espaços híbridos e ampliados da cidade contemporânea

Nas últimas décadas, tanto os espaços em que vivemos quanto nossas práticas cotidianas vêm sofrendo profundas transformações, especialmente por conta do desenvolvimento e difusão das tecnologias de informação e comunicação (TICs), cuja ascensão se deu principalmente a partir dos anos de 1970, (Girard, 2017). TICs são constituídas por dispositivos, métodos e mídias cujo objetivo é comunicar, tais como: computadores; internet; telefonia móvel; vídeo, TV, cinema e fotografia digitais entre outros. À medida que possibilitam interações entre pessoas que podem estar distantes fisicamente, estas tecnologias potencializam uma das práticas humanas cotidianas e fundamentais para vida em sociedade: as práticas de visibilidade – capacidade do indivíduo ver, se expor e ser visto – para além de limites estritamente humanos. Viabilizada geralmente por uma câmera fotográfica digital embutida em um dispositivo de telefonia móvel, a prática da *selfie*[1] é hoje exercida nos mais diversos cenários urbanos e não urbanos:

> Milhares, milhões de fotografias serão produzidas a partir do mesmo gesto: o braço esticado, a câmera voltada para o próprio rosto, a cidade às costas. O ato do sujeito que vai a lugares distantes e fotografa a si mesmo, ou que fotografa coisas sem nunca vê-las, é um fenômeno-chave, me parece, para entendermos o século XXI. (Vieira, 2018).

As *selfies* são responsáveis por trazer popularidade e contribuir na disputa por visibilidade entre os usuários das atuais redes sociais digitais, que são baseadas fundamentalmente em imagens. Sob este aspecto, a prática da *selfie* pode ser encarada como um dos indícios da "reordenação dos regimes de visibilidade que está em curso nas sociedades contemporâneas, o que implica uma reorientação da experiência dos espaços em que vivemos e das tecnologias com as quais lidamos cotidianamente". (Bruno et al., 2010, p.7).

Segundo Crary (2016, p.30) "uma corrente da teoria política contemporânea afirma que expor-se é uma característica constitutiva fundamental, ou trans-histórica, do indivíduo". Ainda neste sentido, Brighenti (2007) e Feldman (2011), afirmam que o indivíduo contemporâneo se expõe e produz sua visibilidade de maneira incansável. Por sua vez, Bruno (2013, p. 47) analisa que "a visibilidade e a exposição deliberada do eu, da intimidade, da vida banal e quotidiana em reality shows, blogs, redes sociais são aí vetores de prazer, entretenimento e sociabilidade", o que, segundo a autora, faz com que a pratica de exposição pessoal passe a ser voluntária por parte dos indivíduos que desejam a visibilidade. Ao tratar das condições de visibilidade entendidas enquanto regime, Bruno (2013, p.15) baseada principalmente em Foucault (1983),entende que "participam máquinas, práticas, regras, discursos que estão articulados a formações de saber e jogos de poder". Desta maneira, compreendemos que "a visibilidade está na intersecção dos domínios da estética (relações de percepção) e da política (relações de poder)". Brighenti (2007, p.324, tradução nossa)[2].

1 O termo selfie (língua inglesa), diz respeito a um autorretrato geralmente tirado com objetivo de ser compartilhado na internet, principalmente em redes sociais digitais.

2 "Visibility lies at the intersection of the two domains of aesthetics (relations of perception) and politics (relations of power)".

Ao potencializar as práticas de visibilidade, no momento em que possibilitam que pessoas fisicamente distantes interajam, as TICs acabam também por modificar nossa percepção de tempo e de espaço. Diversos autores apontam maneiras pelas quais a tecnologia tem interferido nas noções do espaço físico. Santos (2006) considera o espaço geográfico do mundo atual como um meio técnico-científico-informacional, e afirma que:

> A informação não apenas está presente nas coisas, nos objetos técnicos, que formam o espaço, como ela é necessária à ação realizada sobre essas coisas. A informação é o vetor fundamental do processo social e os territórios são, desse modo, equipados para facilitar a sua circulação. (Santos, 2006, p.160).

O autor considera o espaço um híbrido de materialidades e relações sociais. Por sua vez, Ferrara (2000, p.22), diz que "a cidade virtual não substitui a real, mas ambas convivem por meio dos veículos ou canais que reproduzem, nas suas torres, a força da comunicação planetária, ao mesmo tempo, em que é capaz de estimular o imaginário na idealização de outras cidades possíveis". Assim como estes dois autores, o presente artigo considera que os aspectos físicos e sociais do espaço são indissociáveis.

Mais recentemente, nesta mesma chave, Beiguelman (2016) defende que diferentes dispositivos tecnológicos suplementam nosso cotidiano físico com informações, fazendo com que coexistam no mesmo espaço objetos virtuais e reais. Segundo a autora, esta condição de coexistência acaba por borrar a oposição entre espaço real e espaço virtual, proporcionando o entendimento da cidade como conjuntos de territórios híbridos configurados a partir da superposição de fisicalidades e redes informacionais diversas. Lemos (2010) afirma que quando dispositivos eletrônicos criam, a partir de bancos de dados, funções informacionais no espaço físico, configurando o que ele chama de "territórios informacionais", o que entra em disputa é o controle das informações e por consequência uma nova função dos espaços.

Paradoxalmente, as tecnologias que propiciam e potencializam a exposição do indivíduo e sua visibilidade, passam frequentemente despercebidas no cotidiano das cidades, devido a sua própria invisibilidade, Duarte e Firmino (2010, p.102) esclarecem: "[...] fibras ópticas são subterrâneas, as ondas de rádio são invisíveis e os satélites estão além do alcance de nossa percepção". Girard (2017) também aponta para a invisibilidade das mídias eletrônicas, afirmando que seus efeitos "atuam sobre a percepção da cidade ao modificar os tempos da experiência pela implementação de sistemas de tempo real à velocidade da luz. O impacto das tecnologias de comunicação de massa não é tão perceptível no espaço da cidade quanto no tempo". (Girard, 2017, p.35). Para o autor, percebe-se mais a instantaneidade das interações humanas que as TICs propiciam do que a presença física delas em nosso meio ambiente.

Bruno *et al.* (2010), entende que os chamados espaços ampliados se formam à medida que sensores tecnológicos que monitoram o espaço físico e informacional, tornam sensíveis processos usualmente despercebidos como maneiras discretas de vigilância de dados. Assim, entendemos que as TICs ampliam as possibilidades de interações humanas – antes limitadas ao

meio físico – principalmente ao adicionarem camadas informacionais no espaço híbrido de materialidades e relações sociais, constituindo desta forma o que entendemos por espaços híbridos e ampliados da cidade contemporânea.

Territorialização e vigilância: plataformas que orientam a participação de pessoas para monitoramento de espaços urbanos

A maneira como passamos a usar aplicativos como *Waze* e *Google Maps*[3] em dispositivosmóveis, para apreender e nos deslocar pelas cidades, pode ser considerada como evidência do impacto das TICs na reorganização da mobilidade e dos espaços. Porém, ao usarmos esses aplicativos, que através de GPS (tecnologia de localização por satélite) registram os lugares pelos quais passamos, estaríamos contribuindo para um tipo específico de vigilância. Chamada por Bruno (2013) de vigilância distribuída e tratada por Lemos (2010), Koskella (2010) e Virilio (2012) como nova vigilância ou vigilância atual, contemporânea, em que muitos vigiam muitos, é aquela que é espraiada, heterogênea, diversificada e se caracteriza por seu caráter reticular – em rede. De acordo com Virilio (2012), diferente da vigilância do século XIX, que dependia do sujeito encarcerado, preso, sob a vigilância do cárcere, a vigilância atual depende de um estado de ocupação permanente. Esse sujeito contemporâneo, ocupado, atuante, produz registros físicos e digitais de suas atividades e consequentemente deixa rastros (informações passíveis de serem monitoradas). Por exemplo, de acordo com Bioni e Machado (2016), desde que o programa Nota Fiscal Paulista foi implantado no Brasil, ao informar seu CPF no ato da compra em um estabelecimento comercial das cidades brasileiras participantes do programa, corre-se o risco de compartilhar com o Estado – e com as empresas para as quais ele cede seus dados – nosso perfil de compras e a lista de lugares que costumamos frequentar. Portanto, participar deste programa do governo brasileiro, pode também ser considerado como uma maneira de contribuirmos para a vigilância distribuída. Bruno (2013) atualiza os conceitos de Foucault (1983), e define o conceito de vigilância no qual este artigo se baseia:

> [...] em linhas gerais, uma atividade de vigilância pode ser definida como a observação sistemática e focalizada de indivíduos, populações ou informações relativas a eles, tendo em vista produzir conhecimento e intervir sobre os mesmos, de modo a conduzir suas condutas. [...] As atuais práticas de vigilância contam com uma imensa e crescente diversidade de tecnologias, discursos, medidas legais e administrativas, instituições e corporações, enunciados e empreendimentos científicos, midiáticos, comerciais, políticos etc. Tais elementos não são apenas diversos, mas também distribuídos. Muitos deles só podem ser definidos, quanto às suas propriedades vigilantes, pelas relações que mantêm uns com os outros, e não por suas características intrínsecas, sendo portanto constituídos pelas redes segundo as quais se articulam. (Bruno, 2013, p. 18-19)

3 Waze e Google Maps são aplicativos para dispositivos móveis baseados em navegação por satélite, que disponibilizam mapas e rotas, e monitoram o trânsito. Ambos permitem compartilhamento de informações de seus usuários. Segundo seus sites, Waze possuía mais de 65 milhões e Google Maps mais de 1 bilhão de usuários ativos ao redor do mundo entre 2016 e 2017. Disponível em: <https://www.waze.com/pt-BR/> e em: <https://cloud.google.com/maps-platform/?hl=pt>. Acessos em: 25/07/2017.

Vale esclarecer a diferença entre ver e vigiar, ou entre vigilância e visibilidade, de acordo com a definição citada: se não houver a intenção de intervir sobre os indivíduos ou populações em foco, não se trata de vigilância, e sim de práticas de visibilidade. O ver, o ser visto, ou a exposição pessoal, como as *selfies* comentadas anteriormente, são práticas de visibilidade. Porém, ao usarmos a internet para postar registros fotográficos e consequentemente ceder informações relacionadas aos lugares por onde passamos, haveria possibilidade de também estarmos contribuindo com a vigilância distribuída, o que faz com que espaços de visibilidade e exposição de indivíduos se tornem também potenciais espaços de vigilância.

A vigilância distribuída possui um caráter multifacetado que pode englobar não só: a vigilância exercida por um cidadão, com foco em um outro indivíduo, e em sua vida comum – geralmente por meio de monitoramento de atividades online de colegas e familiares em redes sociais, por exemplo –; mas também a vigilância exercida por um dispositivo construído para vigiar – que pode agenciar grande número de pessoas, com foco em grupos específicos de indivíduos. (Bruno, 2013). Para exemplificar esta segunda situação, Bruno (2013) cita o caso da plataforma que orientou a participação de indivíduos para o monitoramento de espaços urbanos, e convidou pessoas a atuarem como vigias colaborativos a partir de seus computadores pessoais de 2008 a 2012 na fronteira entre México e Estados Unidos. A artista espanhola Joana Moll e o antropólogo francês Cédric Parizot acompanharam entre 2010 e 2013 as atividades de um grupo formado de maneira espontânea no *Facebook*[4], por cidadãos na maioria americanos, com perfis públicos, que vigiavam voluntariamente trechos da fronteira entre México e Estados Unidos através de 200 câmeras em um circuito fechado de televisão[5]. Os vigilantes voluntários podiam acessar gratuitamente as transmissões em seus computadores pessoais, em um website disponibilizado em 2008 pelo governo dos Estados Unidos em parceria com a empresa BlueServo[6] [6] que pertencia ao *Texas Virtual Border Watch Program*.[77] O site transmitia 24 horas por dia e 7 dias por semana, e permitia que os usuários informassem anonimamente se percebessem atividades suspeitas na fronteira, (Moll; Parizot, 2016). A plataforma online de vigilância chegou a ter mais de 200 mil usuários voluntários e resultou em mais de 5 mil interdições, que representou quase 1 milhão de horas de trabalho gratuito para as autoridades. O objetivo declarado desta iniciativa era levar os cidadãos americanos a participar na redução do crime fronteiriço por meio de *crowdsourcing,* [88] (Moll; Parizot, 2016). A artista Joana Moll se inscreveu no programa com uma identidade falsa, foi aceita no grupo de vigilantes voluntários do *Facebook* e narrou sua experiência:

4 Facebook é atualmente a maior rede social online do planeta. A adesão é gratuita e sua operação e propriedade são privadas. De acordo com dados divulgados em seu site, possuía mais de 1,9 bilhões de usuários ativos ao redor do mundo entre 2016 e 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/> Acesso em: 25/07/2017.

5 Constituído basicamente por câmeras, meios de transmissão e monitores, o circuito fechado de televisão é aquele cujos sinais provenientes de câmeras são transmitidos para particulares, não estando disponíveis abertamente.

6 Disponível em: <http://blueservo.com/>. Acesso em: 25/07/2017.

7 "Programa de monitoramento virtual da fronteira do Texas" (tradução nossa)

8 O termo crowdsourcing (língua inglesa), diz respeito a um tipo de atividade desenvolvida por meio de colaboração, conhecimento e/ou ações coletivos.

> Os usuários de *RedServant*[9] eram um exemplo muito bom de *gamification*[10], e eu não era nenhuma exceção. Mesmo que estivesse moralmente contra os propósitos do site, quando algo se movesse, ou a atividade humana pudesse aparecer, eu sentia necessidade de pressionar o botão vermelho. Uma vez imersa na lógica – e, por extensão – às regras do site, sentia-me como a coisa certa a fazer. Refletir não parecia ser uma opção, não pelo menos antes de tomar uma ação. A interface, juntamente com os feeds da câmera, permitiu a descontextualização física da fronteira ao trazê-la para a esfera privada do usuário na forma de um jogo, além disso, o site se assemelhava a um videogame, onde qualquer ação tomada seria sem consequência. [...] (Moll; Parizot, 2016, tradução nossa)[11]

A descontextualização e desmaterialização que suprimem o espaço-tempo do pensar de que fala Moll e Parizot (2016), também podem ser observadas nas reflexões de Virilio (2012), que acredita que o espaço real da geografia está conectado com o tempo real da ação humana. O autor acredita que a perda de lugar é acompanhada pela perda do corpo e que por isso as pessoas são obrigadas a transferir seu poder de decisão para respostas automáticas. À medida que as TICs viabilizam fenômenos de interação instantânea, que resultam em uma supressão do tempo reservado para a reflexão, em favor de respostas prontas produzidas pela emoção, acabam por provocar uma desestabilização na relação das interações humanas (Virilio, 2012).

Em sua análise sobre o *Texas Virtual Border Watch Program,* Koskella (2010, p.184) afirma que embora o objetivo oficialmente declarado pelas autoridades dessa iniciativa era de que o projeto não havia sido criado para controlar a imigração, na prática ele acabava por fazê-lo de uma maneira perversa, uma vez que nele "a vigilância era usada para lidar com o medo ligado a uma população vista como diferente ou desviante: os vindos do sul, os mexicanos, os ilegais, os sem documentos, os indesejados, os pobres. Vigilância é, assim, usada para gerir e forçar a exclusão". (Koskella, 2010, p.184). Observa-se desta maneira, o discurso da segurança justificando o emprego de sistemas tecnológicos de vigilância que acabam por gerar exclusão social.

Outra situação em que um dispositivo foi construído para vigilância – usou captura de dados para marketing direcionado –, agenciando grande número de pessoas ocorreu recentemente na cidade de São Paulo e gerou discussão sobre direito à privacidade, e sobre o uso de dados de cidadãos por parte de uma empresa privada aliada ao poder público brasileiro. Trata-se do sistema de reconhecimento facial que foi implantado e permaneceu em funcionamento parcial por curto período de tempo – por volta de abril a setembro de 2018 – inicialmente nas estações: Luz, Paulista e Pinheiros da Linha 4-Amarela do metrô.

9 Na narrativa da artista o nome da empresa BlueServo havia sido alterado para RedServant para proteger a identidade de seus usuários.

10 O termo gamification (língua inglesa), diz respeito a formas de interações relacionadas ao universo dos jogos e videogames.

11 "The users of RedServant were a very good example of gamification, and I was no exception. Even though I was morally against the purposes of the site, when something would move, or human activity would appear, I felt compelled to press the red button. Once immersed in the logic – and by extension – the rules of the site, it felt like the right thing to do. To reflect did not seem to be an option, at least before taking an action. The interface, along with the camera feeds, allowed to physically decontextualize the border and bring it to the user's private sphere in the shape of a game, moreover, the site resembled a video game, where any action taken would be without consequence".

Assim como diversos canais da imprensa brasileira, a concessionária ViaQuatro (responsável pela operação e manutenção da Linha 4-Amarela do metrô), noticiou por meio de seu website, o lançamento do sistema e descreveu brevemente seu funcionamento, conforme apresentamos a seguir.

Através dos dispositivos e sistemas implantados nas estações, os usuários do metrô supostamente tiveram suas expressões e imagens faciais capturadas ao assistirem anúncios comerciais ou institucionais que foram transmitidos em monitores instalados ao lado das portas de acesso dos vagões de trens nas estações. Por meio de algoritmos em seu software a tecnologia identifica a presença humana pelas formas dos rostos e corpos, sugere a classificação pessoal em gênero masculino ou feminino, estima se o indivíduo é criança, jovem ou adulto e interpreta, por meio de algoritmos em seu software, algumas expressões faciais, que sugerem quatro tipos de emoções: feliz, insatisfeito, surpreso e neutro, (ViaQuatro, 2018; Affonso, 2018; Eler, 2018).

A partir destas informações, diversos aspectos podem ser debatidos, mas vamos nos deter em dois aspectos relevantes mais óbvios, sendo o primeiro relacionado à discriminação de gênero, cabe a pergunta: se no sistema de reconhecimento facial do metrô é sugerido a classificação pessoal em gênero masculino ou feminino, como seriam classificadas as pessoas transgêneros? Essa questão simples pode evidenciar de forma contundente um possível aspecto excludente deste sistema. Seguindo por esta lógica, não haveria espaço adequado para pessoas transgêneros expressarem seu feedback sobre os anúncios ou serviços prestados pelo metrô, provavelmente, correriam maior risco de terem seus feedbacks classificados de maneira equivocada. Em 2015 a imprensa estadunidense noticiou que um algoritmo do Google classificou pessoas negras como gorilas, (Dougherty, 2015; Kasperkevic, 2015; Zhang, 2015). Estudos recentes apontam para discriminação racial e de gênero em algoritmos, entre eles, Buolamwini e Gebru (2018) afirmam que nos sistemas de classificação algorítmicos que estudaram, a assertividade foi maior para pessoas brancas do sexo masculino e menor para pessoas negras do sexo feminino.

O segundo aspecto, a ser tratado sobre o sistema de reconhecimento facial do metrô, refere-se à privacidade dos usuários e aos reais fins pra os quais o sistema foi implantado. Após a publicação de um artigo em abril de 2018 de Carlos Affonso (diretor do Instituto de Tecnologia e Sociedade – ITS Rio e professor da Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro), em seu blog (Tecfront), a ViaQuatro, concessionária responsável pela operação da Linha 4-Amarela do metrô de São Paulo, alegou que: “A tecnologia não faz recolhimento de dados dos passageiros, nem reconhecimento de identificação pessoal. Além disso, a tecnologia não grava, armazena imagens ou faz cruzamento de dados do indivíduo, uma vez que não tem informações para isso.” (Affonso, 2018). Já a explicação publicada também em abril de 2018 no site oficial da concessionária sobre o assunto dizia:

> As portas de plataforma interativas são uma tecnologia inovadora desenvolvida pela ViaQuatro para aprimorar transmissão de informações aos passageiros da Linha 4-Amarela. Essa nova ferramenta na área de comunicação e marketing, com recursos sofisticados, pode colaborar na criação de novas estratégias para públicos específicos, visando mais

> efetividade na troca de mensagens importantes ou mesmo o incremento em vendas, explica Harald Zwetkoff, presidente da ViaQuatro. (ViaQuatro, 2018)

Ao analisarmos tais declarações, podemos refletir: se a tecnologia citada acima não faz recolhimento de dados dos passageiros, reconhecimento de identificação pessoal, cruzamento de dados de usuários, nem grava ou armazena imagens dos indivíduos, como ela poderia aprimorar a transmissão de informações aos passageiros da Linha 4-Amarela? Como poderia ser uma nova ferramenta na área de comunicação e marketing, colaborando na criação de novas estratégias para públicos específicos e visar o incremento de vendas com mais efetividade na troca de mensagens importantes? Em outras palavras, pergunta-se: como essa tecnologia poderia atingir tamanha efetividade em comunicação sem uma única análise de cruzamento de dados de feedback dos usuários? Afinal, dados que não são recolhidos, não podem ser analisados. As respostas a essas perguntas são no mínimo contraditórias, e evidenciam a falta de transparência por parte da empresa e dos órgãos públicos responsáveis tanto na questão da coleta e uso dos dados dos cidadãos quanto para qual o fim a que realmente serviriam.

A Concessionária que administra a Linha 4-Amarela foi alvo de ação civil pública pela instalação das câmeras de reconhecimento facial, resultando na determinação do Tribunal de Justiça de São Paulo para que os **sensores que fazem o reconhecimento facial** dos passageiros nas plataformas fossem desativados. Até o presente momento a ViaQuatro está acatando a decisão liminar da justiça em que é cabível recurso[12]. O ocorrido foi amplamente noticiado pela imprensa brasileira, (Barros, 2018; Eler, 2018; Farias, 2018; Pelegi, 2018).

Outras situações de coleta de dados por parte do poder público brasileiro

Como vimos até aqui, é também por meio do compartilhamento de informações na internet sobre si mesmo que o usuário contribui para a captura de seus dados de maneira voluntária, (Virilio, 2012; Bruno, 2013; Crary, 2016; Hatuka; Tosh, 2016). Outra maneira relevante pela qual dados de indivíduos são coletados se dá por meio de aplicativos e plataformas que orientam a participação das pessoas para o monitoramento de espaços urbanos, (Bruno, 2013). E ainda de acordo com a autora, a terceira maneira mais relevante de coleta de dados pessoais é feita por cruzamento e mineração de grandes quantidades de dados obtidos na internet – muitas vezes sem consentimento ou consciência do usuário – por parte de governos e principalmente de empresas privadas que lucram com a venda das informações coletadas. Diante disso, Birchall (2017) questiona quanto e que tipo de dados os cidadãos devem compartilhar com seus governos.

12 O processo pode ser consultado em inteiro teor no website do Tribunal de Justiça de São Paulo, com o número do processo: 1090663-42.2018. 8.26. 0100 e código: 4EB5CDC no endereço eletrônico: <https://esaj.tjsp.jus.br/pastadigital/conferirDocumento.do?conversationId=&instanciaDaConsulta=PG&tipoNuProcesso=UNIFICADO&numeroDigitoAnoUnificado=1090663-42.2018&foroNumeroUnificado=0100&nuProcessoUnificado=1090663-42.2018.8.26.0100&nuProcesso=&cdProtocolo=4EB5CDC&cdServicoConferencia=920101>. Acesso em: 22/02/2019.

A pesquisa TIC Domicílios 2016, (Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2017), que trata sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação em domicílios do país, revela que embora os padrões de desigualdade persistam (apenas 23% dos domicílios das classes D e E estão conectados à Internet), o Brasil já atingiu 107,9 milhões usuários. O principal motivo para a falta de Internet nos domicílios no Brasil é o preço da conexão, e apesar disso, 54% dos domicílios brasileiros estão conectados à Internet, o que representa 36,7 milhões de residências – um crescimento de três pontos percentuais em relação a 2015. A pesquisa também confirmou a tendência, já revelada na edição de 2015, do avanço do celular como principal dispositivo de acesso à rede.

Já a postura e tendências de atuação do governo brasileiro podem ser entendidas a partir de outra pesquisa que trata sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação no setor público brasileiro, chamada TIC Governo Eletrônico 2017, (Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2018). Esta pesquisa mostrou uma presença crescente dos órgãos públicos brasileiros na Internet. Aproximadamente três em cada quatro órgãos públicos federais e estaduais (77%) e prefeituras (75%) do Brasil afirmaram possuir perfis próprios em redes sociais online. A pesquisa também constatou que em 2017, 18% das prefeituras que foram investigadas afirmaram ter algum plano ou projeto de cidades inteligentes. Essa proporção chega a 77% nas capitais e a 70% nos municípios com mais de 500 mil habitantes. A Estratégia Brasileira para a Transformação Digital definida pelo Governo Federal, (Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações, 2018), tem como um de seus eixos temáticos o acompanhamento da transformação digital da economia baseada em dados e entende o mercado de dados como elemento estratégico para o crescimento econômico.

Coletar dados pessoais dos cidadãos faz parte das atividades dos governos, que monitoram e identificam indivíduos para controlar o Estado e atender necessidades de sua população civil. Uma das maneiras mais comuns pela qual compartilhamos dados financeiros pessoais com o governo compulsoriamente se dá por meio da declaração anual de imposto de renda. Outras situações como esta já ocorriam antes da ascensão das TICs. Em 1871, ainda durante o período imperial no Brasil, foi criada a Diretoria Geral de Estatística, que teve suas atividades ampliadas, mudando algumas vezes de nome até tornar-se o *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)*, entidade da administração pública federal, vinculada ao Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, (IBGE, 2019?a). Responsável pela coleta oficial e disseminação de informações estatísticas, econômicas, demográficas, geográficas, cartográficas, geodésicas e ambientais brasileiras, o IBGE produz informações que procuram retratar a realidade do país. Entre outras atividades, o IBGE realiza um censo nacional a cada 10 anos que coleta informações como idade, ocupação e renda familiar, nível de alfabetização e escolaridade, e condições sanitárias de todos os residentes do Brasil (IBGE, 2019?a). A participação da população se faz obrigatória por meio da Lei nº 5.534 de 14 de novembro de 1968, e o ato de recusar ceder informações ou de ceder informações falsas para o IBGE pode ser punido com multa de até dez vezes o maior salário mínimo vigente no país, e de até o dobro desse limite quando a infração for reincidente. O texto desta Lei ainda define que:

> As informações prestadas terão caráter sigiloso, serão usadas exclusivamente para fins estatísticos, e não poderão ser objeto de certidão, nem, em hipótese alguma, servirão de prova em processo administrativo, fiscal ou judicial, excetuado apenas, no que resultar de infração a dispositivos desta lei. (Brasil, 1968).

Além disso, como também é esclarecido nas respostas às dúvidas frequentes identificadas pelo site oficial do governo, "as respostas individualizadas de cada entrevistado não são compartilhadas com outras instituições governamentais, empresas, entidades ou pessoas físicas. O acesso a esses dados é restrito aos profissionais do IBGE que atuam na pesquisa". (IBGE, 2019?b).

O censo do IBGE é um dos meios mais conhecidos pelos quais o governo brasileiro coleta dados sobre seus habitantes, mas ainda há outras maneiras. Uma delas é através do programa da Secretaria Nacional da Fazenda chamado Nota Fiscal Paulista, cujas informações e descrição de funcionamento podem ser verificadas no website oficial do programa e no próprio portal online da Secretaria da Fazenda, conforme apresentamos brevemente a seguir.

Criado com objetivo de reduzir sonegação fiscal, o Nota Fiscal Paulista impõe participação compulsória para os estabelecimentos comerciais localizados no estado de São Paulo e possui cerca de 19 milhões de participantes cadastrados. O consumidor brasileiro é obrigado por lei a pagar uma porcentagem em impostos sempre que adquire um bem ou serviço, entre eles, o ICMS (imposto sobre circulação de mercadorias e prestação de serviços), porém, se o cidadão não registra a compra, não há como o governo recolher os impostos. Desta maneira, o programa incentiva os consumidores a pedirem o documento fiscal que registra a compra em troca de premiações em dinheiro que podem ser resgatadas periodicamente por meio de solicitação via site oficial do governo. Basta que o usuário faça um cadastro prévio no website do programa e informe seu CPF na hora da compra para que até 30% do ICMS recolhido pelo estabelecimento lhe seja devolvido.Além disso, os participantes também concorrem a prêmios em dinheiro sorteados mensalmente pelo governo, que podem alcançar o valor de até dois milhões de reais nos meses de dezembro. (Nota Fiscal Paulista, 2019?; Governo do Estado de São Paulo, 2019?). Diferente da proteção aplicada aos dados coletados pelo IBGE, cujo sigilo é protegido por lei, os dados dos cidadãos coletados pelo governo por meio do programa da Nota Fiscal Paulista contam com pouca ou quase nenhuma proteção, segundo Bioni e Machado (2016):

> Em poucas palavras, o cidadão não tem certeza sobre por quem e como estão sendo utilizados seus dados pessoais. Não só as Secretarias da Fazenda Estaduais, mas, também, os estabelecimentos comerciais e os terceiros por eles autorizados podem ter acesso aos dados. Essa plêiade de atores pode fazer o uso que bem entender deles, pois não há nada determinando que os dados do programa devam ser única e exclusivamente processados para fins de combate à sonegação fiscal e para o cálculo de benefícios tributários por parte dos cidadãos-consumidores. (Bioni; Machado, 2016, p.360).

Os autores também chamam a atenção para o fato de que o programa em questão coleta muito mais dados do que precisaria para combater a sonegação fiscal e para entregar seus bônus e premiações:

> [...] como o CNPJ do estabelecimento, o CPF do cidadão, o valor total pago e a data, seguem acompanhados do detalhamento das mercadorias, sua quantidade, preço, hora da transação e, até mesmo, as marcas de produtos, sendo tudo transmitido e armazenado no banco de dados da Secretaria da Fazenda. (Bioni; Machado, 2016, p.358).

E esclarecem que este fato vai contra um dos princípios básicos da proteção de dados pessoais, de acordo com artigo 6º, inciso III, do Projeto de Lei 5.276/2016 de 2016: "necessidade: pelo qual o tratamento deve se limitar ao mínimo necessário para a realização das suas finalidades, abrangendo dados pertinentes, proporcionais e não excessivos em relação às finalidades do tratamento de dados." (Brasil, 2016).

Com a recente criação do Sistema Estadual de Coleta e Identificação Biométrica Eletrônica, – destinado à identificação pessoal de usuários de serviços públicos – o governo do estado de São Paulo aumenta ainda mais a coleta de dados pessoais de seus cidadãos através do uso da tecnologia. O sistema teve sua criação determinada pelo Decreto Nº 63.299, de 21 de março de 2018, seu objetivo declarado é empregar padrões técnicos, tecnológicos, metodológicos e biométricos para coleta e armazenamento das dez digitais, foto do rosto e assinatura dos cidadãos, de forma a permitir a utilização, reutilização e cruzamento dos dados coletados por todos os órgãos e entidades da Administração Pública direta e indireta em todos os serviços públicos, visando economia de recursos públicos. A coleta dos dados é obrigatória a todos os cidadãos nos postos autorizados pelo governo no ato da emissão ou renovação de documentos como: cédula de identidade (RG), passaporte, carteira nacional de habilitação (CHN) e outros que gradativamente passarão a ser digitais, (Governo do Estado de São Paulo, 2018; São Paulo, 2018).

No mesmo mês da publicação do Decreto que criou o Sistema Estadual de Coleta e Identificação Biométrica Eletrônica do Estado, também foi publicada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – IMESP, uma portaria oferecendo às pessoas jurídicas um novo serviço público pago de certificação online. O oferecimento da certificação online de identidade por meio de dados biométricos e biográficos permite que pessoas jurídicas contratem o serviço e verifiquem a identidade dos consumidores, por meio do registro de seus dados biográficos (nome completo; data e cidade de nascimento; nome do pai e da mãe; número, autoridade responsável e data de expedição do RG) e da coleta eletrônica de sua impressão digital, seguidos de comparação online com a base de dados biométricos da IMESP, visando a eliminação de fraudes. (IMESP, 2018). Uma Publicação no Diário Oficial do Estado de São Paulo explica como funciona o Serviço de Certificação online:

> A empresa que contrata o serviço de certificação online de identidade registra inicialmente os dados biográficos da pessoa a ser consultada e faz a coleta eletrônica de sua impressão digital. Essas informações serão comparadas às existentes na base de dados da Imprensa Oficial do Estado (Imesp), que é constituída pelos dados biográficos e as impressões digitais oficiais das pessoas físicas registradas civilmente no Estado. A empresa usuária do serviço não tem acesso a essa base de dados. Em seguida, a empresa encaminha as informações que coletou à Imesp, para consulta sobre a identidade do indivíduo. Realizada a comparação entre os dados, o resultado é enviado à empresa. Há duas possibilidades de resposta: "Confirmado", caso a impressão digital coletada corresponda

> à existente no banco de dados da Imesp; ou "Não é possível confirmar", quando a impressão digital coletada não corresponder à existente, ou não existir o nome ou número do RG inseridos, ou ainda se não for possível realizar a verificação em virtude da qualidade da impressão digital coletada ou da existente na base de dados. Na hipótese de o sistema não confirmar os dados, há a possibilidade de uma nova consulta, feita com a inserção de nome, número de RG e um ou mais dados biográficos adicionais do indivíduo. [...] O sistema será operacionalizado por três secretarias estaduais: Governo (por meio da Prodesp e da Imesp), Planejamento e Gestão (Departamento Estadual de Trânsito – Detran.SP) e Segurança Pública (IIRGD). (IMESP, 2018).

É importante observarmos que embora a portaria publicada pela IMESP busque mitigar os riscos de violabilidade de sua base de dados – por meio da homologação do dispositivo eletrônico inteligente, do servidor de dados e do sistema computacional das pessoas jurídicas contratantes do serviço de certificação online – ela não menciona o que as pessoas jurídicas contratantes autorizadas podem fazer com os dados coletados e informações recebidas da IMESP. Também não fica claro quem poderá contratar o serviço de certificação online – e consequentemente ter acesso aos dados –, uma vez que a portaria também não esclarece quais são os critérios que tais pessoas jurídicas necessitam para terem acesso ao serviço oferecido.

Como também como tem sido apontado em matérias da imprensa e em outras pesquisas citadas neste trabalho, é possível constatar que nas situações identificadas no presente artigo em que o poder público brasileiro (em parceria ou não com empresas privadas) está coletando e usando dados digitais de cidadãos, não fica claro para a população quais dados estão sendo coletados, ou de que maneira estão sendo usados, ou ainda quem tem acesso a eles.

Embora existam diversas críticas relacionadas à ameaça da privacidade do cidadão e à segurança da informação na maioria das situações que apresentamos, ainda há mais uma situação: o caso do SINAN – Sistema de Informação de Agravos de Notificação, que pode ser elogiada. Alimentado por notificações dos profissionais da saúde, foi implantado gradualmente a partir de 1993, e regulamentado em 1998, quando também se definiu que a alimentação regular da base de dados nacional seria obrigatória pelos municípios, estados e Distrito Federal (SINAN, 2016). A maioria das notificações é digitada nas Secretarias municipais de saúde, e na falta delas, as notificações são incluídas nas regionais de Saúde, conforme site oficial:

> Sua utilização efetiva permite a realização do diagnóstico dinâmico da ocorrência de um evento na população, podendo fornecer subsídios para explicações causais dos agravos de notificação compulsória, além de vir a indicar riscos aos quais as pessoas estão sujeitas, contribuindo assim, para a identificação da realidade epidemiológica de determinada área geográfica.
>
> O seu uso sistemático, de forma descentralizada, contribui para a democratização da informação, permitindo que todos os profissionais de saúde tenham acesso à informação e as tornem disponíveis para a comunidade. É, portanto, um instrumento relevante para auxiliar o planejamento da saúde, definir prioridades de intervenção, além de permitir que seja avaliado o impacto das intervenções. (SINAN, 2016).

O sigilo das informações pessoais integrantes da notificação compulsória por parte das autoridades de saúde é garantido por Lei,e seu Manual de Normas e Rotinas online alerta para possibilidade de maior precaução diante de situações de vulnerabilidade:

> Atitudes de discriminação e frequentes violações dos direitos humanos das pessoas com doenças sujeitas ao preconceito exigem uma atenção especial quanto à confidencialidade dos dados obtidos nas investigações realizadas em todos os níveis. Em decorrência disso, o Sinan permite que se defina o nível de acesso aos diferentes módulos por meio da utilização de senhas. É de suma importância que sejam designadas as pessoas responsáveis pelo gerenciamento, acesso às bases de dados e pela interlocução entre as três esferas de governo. (Brasil, 2007)

Como podemos notar, essa breve apresentação de situações não pretende constituir um catalogo de casos e meios pelos quais o governo brasileiro está coletando informações de seus cidadãos, até porque seria tarefa pouco viável devido à sua abrangência, e ao fato de que novos programas e sistemas de coleta de dados têm sido implementados pelo governo com cada vez mais frequência. Desta maneira, a intenção é apresentar algumas situações de coleta de dados, não só sob o importante aspecto de suas ameaças à privacidade ou à proteção dos dados dos cidadãos, mas também sob outros aspectos, como o histórico e os fins e propósitos para que servem, ampliando assim o foco crítico do presente trabalho.

Recusa da esfera pública e ameaças à urbanidade

A efetividade da vigilância distribuída, segundo Bruno (2013), não se dá somente por mecanismos de repressão, mas também por regimes de legitimação, sendo três as principais vias que podem tornar a vigilância aceitável e até requerida, sendo: a via da segurança (a lógica do risco autoriza a vigilância, pois esta permitiria alcançar alguma evidência que atenderia a um desejo de prevenção de ameaças – seja na segurança pública ou nas relações pessoais, corporativas e sociais); a via da visibilidade (ao exercer a exposição pessoal, os indivíduos consentem e até desejam a vigilância); e por fim, a via da eficácia (que requer o emprego da tecnologia que potencializa a vigilância) (Bruno, 2013). Para a autora, a participação do usuário é um dos princípios da cultura digital, e a internet amplia as possibilidades desta participação dos indivíduos na vigilância. Birchall (2017) aborda a questão do compartilhamento digital também para tratar da participação do usuário na vigilância em rede. A autora emprega o termo *shareveillance*, que criou ao unir os termos *share* (compartilhamento) e *veillance* (vigilância) para, segundo ela, fugir das formas predominantes de se compreender o compartilhamento digital como algo sempre positivo, benéfico e correto. Birchall (2017) entende o compartilhamento digital e suas narrativas como uma forma de subjetividade contemporânea que cria a *shareveillance*, "uma situação na qual estamos sempre já compartilhando, e em que qualquer relacionamento com dados só é possível por meio de uma ideia condicional de compartilhamento". (Birchall, 2017, p.9, tradução nossa)[13].

13 "A state in which we are always already sharing – indeed, in which any relationship with data is only made possible through a conditional idea of sharing".

A autora diz que os discursos sociais dominantes enfatizam vantagens para indivíduos que compartilham. Estes seriam mais bem aceitos por serem supostamente mais éticos, transparentes, e teriam mais ganhos pois receberiam de volta o compartilhamento de outras pessoas. Com visão relacionada a essas ideias, Brighenti (2007), afirma que:

> À medida que as tecnologias de comunicação ampliam o campo do socialmente visível, a visibilidade torna-se um mercado de oferta e demanda. Em qualquer ampliação do campo, surge a questão do que vale a pena ser visto a que preço – juntamente com a questão normativa sobre o que deve e o que não deve ser visto. Essas questões nunca são simplesmente uma questão técnica: são inerentemente práticas e políticas. (Brighenti, 2007, p.327, tradução nossa)[14].

O que Brighenti (2007), Bruno (2013) e Birchall (2017) defendem é que na sociedade contemporânea, os indivíduos podem ser controlados pela quantidade de dados que eles disponibilizam, ou seja, a maior parte da participação na vigilância contemporânea não se dá por coerção e sim por iniciativa própria dos que vigiam e são vigiados. Não só por conta da disputa por visibilidade nas populares e difundidas redes sociais digitais fundamentalmente baseadas em imagens, mas também pelo atual impulso social de sermos colaborativos. Estamos constantemente conectados e durante esse período estamos também compartilhando informações. Estes autores nos mostram que a maioria dos pactos em rede são pactos de doação de dados, e que, o que temos hoje são novos formatos de doação de privacidade.

Porém, embora possamos vir a concordar que o movimento em direção à onipresença da vigilância nos espaços híbridos e ampliados das cidades contemporâneas, seja de fato algo a ser resistido, Birchall (2017) entende que o apelo à privacidade – como por exemplo, o principal motor da já mencionada ação civil pública movida contra a Concessionária que administra a Linha 4-Amarela do metrô de São Paulo –, pode ser superficial. Birchall (2017) defende que o apelo à privacidade pouco compreende a subjetividade implícita nas narrativas do compartilhamento digital. E acredita que incorrer neste erro, pode levar ao lugar-comum da resposta que equivocadamente supõe resolver o problema: *se você não fez nada de errado, você não deve temer a vigilância*. A autora apresenta dois argumentos para justificar sua afirmação, o primeiro de que as queixas sobre privacidade são fracas quando se trata de política coletiva, uma vez que privacidade remete ao individualismo, que é o oposto do que fortalece a esfera pública, para Birchall (2017), este apelo reduz a questão política ao invés de amplia-la. Fazendo paralelo ao conceito de partilha do sensível de Rancière (2005), a autora diz que o apelo à privacidade não pode redistribuir o sensível digital, mas o fortalecimento da esfera pública pode. O segundo argumento de Birchall (2017) diz respeito aos dados pessoais, segundo os quais a autora acredita que não são as particularidades de cada dado sobre cada indivíduo que importam, nem mesmo o conjunto específico de dados de um único individuo em particular – a não ser que seja algo notadamente fora do padrão.

14 "As communication technologies enlarge the field of the socially visible, visibility becomes a supply and demand market. At any enlargement of the field, the question arises of what is worth being seen at which price – along with the normative question of what should and what should not be seen. These questions are never simply a technical matter: they are inherently practical and political".

Ela esclarece que o importante são os cruzamentos de diversos conjuntos de dados de inúmeros indivíduos que ao serem analisados serão interpretados como novas informações ou maneiras de medição e controle relacionados a um determinado perfil de indivíduos ou a uma ampla varredura em massa. O dado é relacional e isto é o que lhe agrega valor. Desta maneira, a autora afirma:

> "Somos ruído, não sinal [...]. A configuração dos cidadãos como ruído, e não como sinal, aponta para o nosso papel delimitado dentro da assembleia da *shareveillant* [...]. A ofensa, sugiro, é menos a intrusão no espaço privado e mais a recusa do público como potencial político. O estado de vigilância imagina seus cidadãos nessa configuração como principalmente um conjunto de dados agregados. Não é que os cidadãos estejam sendo espionados, a menos que suas ações sejam sinalizadas como extremas *outliers,* o que é mais preocupante nessa visão é que eles não são considerados agentes políticos totalmente formados dignos de nada além de reforçar um algoritmo para análise de dados. (Birchall, 2017, p.28, tradução nossa)[15].

A esfera pública se constitui em função do indivíduo, e é reflexo de nossa sociedade. Se as práticas de visibilidade e as relações sociais humanas estão sendo alteradas pelo uso da tecnologia, a esfera pública também será alterada. Para Kuster e Pechman (2014, p.19) o poder da cidade é "de produzir relações, de obrigar à negociação, de acolher o conflito. É o poder de ser o lugar da esfera pública, mas não só o lugar, é a própria condição de existência dela". Ou seja, para estes autores a cidade deixa de ser cidade à medida que se torna excludente, à medida que não abriga mais a diversidade. Em outras palavras, recusar o público como potencial político, como afirma Birchall (2017) na citação anterior, significa recusar a esfera pública, e ao recusá-la estaríamos, de acordo com Kuster e Pechman (2014), recusando a própria cidade. Assim, ao tratar o indivíduo da maneira que Birchall (2017) afirma – como nada além de reforços de algoritmos para análise de dados –, o Estado vigilante estaria ameaçando não só a esfera pública, mas também a urbanidade.

Morozov (2018), assim como Birchall (2017), também trata das implicações políticas do emprego das TICs em nossa sociedade, criticando principalmente a atuação das empresas de tecnologia do Vale do Silício e a falta de intervenção do estado, para ele: "a escolha efetiva que se tem hoje não é entre o mercado e o Estado, e sim entre a política e não política" (Morozov, 2018, p.51-52). Para exemplificar, o autor comenta sobre o Airbnb[16], meio pelo qual ele entende que os imóveis podem até serem transformados em ativos rentáveis para seus proprietários, mas que não será isso que resolverá o problema do déficit de moradia existente em diversas metrópoles contem-

15 "We are noise, not signal. [...] The configuration of citizens as noise, not signal, points toward our delimited role within the shareveillant assemblage [...]. The offense, I suggest, is less the intrusion into private space and more the disavowal of the public as potentially political. The surveillant state imagines its citizens in this configuration as primarily an aggregated data set. It is not that citizens are being spied on that is of most concern in this view but that unless their actions are flagged up as extreme outliers, they are not considered fully formed political agents worthy of anything more than bolstering an algorithm for data analysis".

16 Airbnb é uma plataforma online de iniciativa privada, onde as pessoas podem disponibilizar seus imóveis para locação temporária. A plataforma retém uma porcentagem sobre as locações. De acordo com seu site oficial, mais de 81 mil cidades possuem imóveis anunciadas na plataforma em mais de 191 países. Disponível em: <https://press.airbnb.com/br/fact-facts/>. Acesso em: 22/02/2019.

porâneas. Morozov (2018) também trata das implicações da adição de camadas informacionais no espaço físico, que de acordo com ele, podem acentuar a mercantilização das cidades:

> Uma série de aplicativos, como o *Haystack* e o *MonkeyPrking*, permitiam que, usando apenas os celulares, motoristas leiloassem vagas públicas de estacionamento para outros motoristas em busca de um lugar para guardar o carro. O *Haystack* ainda contava com um recurso, *Make Me Move*, pelo qual os afortunados que encontrassem uma vaga poderiam vendê-la pelo maior lance. Evidentemente, as vagas de estacionamento continuam sendo públicas, o que muda de posse é a informação sobre elas estarem ocupadas ou não. Mas a condição formal, de bem público, significa muito pouco, pois o mercado ilegal da informação o converte em um bem privado dissimuladamente. (Morozov, 2018, p. 67).

A partir desta situação de leilão de vagas públicas para estacionamento de veículos, é possível retomar o conceito de "territórios informacionais" de Lemos (2010), que apresentamos no início deste trabalho. Nesta situação descrita por Morozov (2018) percebe-se como a camada adicional de informação no espaço físico – no caso a disponibilidade de vagas – coloca em disputa o controle das informações e embaralha os limites entre espaço público e espaço privado, onde quem tem mais poder aquisitivo provavelmente sairá ganhando, e em uma situação como esta, ficaria com a vaga.

Considerações finais

Vimos ao longo do presente trabalho que a maneira pela qual as atuais práticas de visibilidade, potencializadas pelas TICs alimentam sistemas vigilantes incorporados ao cotidiano urbano também em nossas cidades, possui como principal característica indivíduos que participam voluntaria e ativamente com sua exposição – consciente ou inconscientemente, assumindo papel de vigilantes e vigiados – por meio principalmente do compartilhamento de dados digitais.

> Ainda que estas práticas sejam de algum modo menores e usualmente exercidas de modo relativamente disperso por inúmeros indivíduos, elas não são pouco significativas nem isoladas. Elas compõem um cenário multifacetado, expressando e testemunhando a naturalização e distribuição do olhar e da atenção vigilantes nas cidades e nas redes de comunicação contemporâneas. (Bruno, 2013, p.109)

Catracas eletrônicas presentes em meios de transporte públicos, como ônibus e metrôs são exemplos óbvios em que as TICs são usadas para controle de acessos. Devido principalmente a seu caráter atual – cada vez mais ubíquo e pervasivo, (Lemos, 2010) – as TICs também "têm servido de suporte para a intensificação de práticas ligadas ao monitoramento e controle de identificações, movimentos, acessos, ou mesmo características físicas de lugares e territórios na cidade, pelo uso de tecnologias de vigilância e securitização." (Firmino, 2018, p.69). Conforme observamos, os resultados negativos de determinado emprego destas tecnologias nos territórios urbanos podem ser entre outros: exclusão social e discriminação racial ou de gênero.

Bruno *et al*. (2010, p.7) também aponta para os dispositivos de vigilância presentes em diversas cidades, com ênfase em países americanos como Brasil, México e Estados Unidos e afirma que "tecnologias e procedimentos de vigilância tornaram-se cada vez mais corriqueiros nas arquiteturas urbanas". Botello (2007) acrescenta que o fenômeno tem ocorrido principalmente nos últimos 25 anos, e em escala global. Desta maneira, apresentou-se a necessidade da adoção de uma noção genérica de cidade para efeito da discussão específica do presente artigo. É importante esclarecer que não se trata de adotar um olhar homogeneizante do espaço, ou um ponto de vista a partir de uma determinada realidade socioeconômica, pois como nos esclarece Bruno (2013) e Lyon (2017), os cenários são multifacetados, complexos e podem sofrer mutações ao longo do tempo. Além disso, se compreende que nem todas as pessoas ou regiões do globo possuem acesso à tecnologia e, portanto, não se enquadrariam no fenômeno mencionado. Porém, argumenta-se que mesmo indivíduos que não possuem acesso à tecnologia, acabam na maioria das vezes sendo afetados justamente pela falta de acesso a ela, como nos mostra Crary (2016) ao afirmar que as inovações tecnológicas operam numa lógica de obsolescência programada, que estimula a demanda por substituição ou aprimoramento de produtos diversos, desempenhando "um papel decisivo na reinvenção do sujeito e na intensificação do controle" (Crary, 2016, p.51). O autor explica que esses produtos (artefatos ou serviços) se tornam o padrão ontológico dominante – ou excludente – em nossa realidade social à medida que inúmeros seres humanos vivem em um nível de subsistência que não lhes permite acessar tais produtos, nem serem integrados às novas exigências dos mercados, fazendo com que se tornem irrelevantes ou dispensáveis.

Como podemos constatar, a investigação do presente artigo não se limita aos aspectos físicos e tecnológicos de sistemas de vigilância nas cidades, mas ao tratar também de seus aspectos sociológicos, históricos e até mesmo econômicos, possibilitou a compreensão de como práticas de visibilidade alimentam sistemas vigilantes em territórios urbanos, e de como estes fenômenos podem interferir nas noções de espaço e esfera pública. Cabe também a nós arquitetos, contribuir para teoria crítica da arquitetura por meio de reflexão multidisciplinar, pois segundo Maluf (2008, p. 82-83):

> O arquiteto surge como agente instrumentalizador desse espaço por sua capacidade de compreensão espacial, mais que de representação projetual. É, antes de um agente modificador, um leitor da sociedade em que vive [...] Sozinho, não se configura como instrumento apto a alterar ou dirimir as contradições do espaço inerentes às relações sociais em vigor.

As críticas apresentas neste trabalho não possuem como alvo a tecnologia, e sim sua instrumentalização que pode perpetuar diferentes tipos de discriminação e exclusão social em territórios urbanos. Precisamos buscar empregar a tecnologia a favor do rompimento de lógicas racistas, sexistas e/ou excludentes já vigentes em nossas cidades, e não a favor de acentuá-las. Apontamos para o fato de que não podemos nos tornar reféns passivos do emprego perverso da tecnologia, nem perder a atual oportunidade histórica de apropriação da mesma a favor da urbanidade. É preciso atuar na gênese da questão e praticar uma sociologia da arquitetura

através do questionamento e problematização de seu uso que acentua relações assimétricas de poder. À medida que sistemas de vigilância tem integrado o espaço urbano, a discussão sobre o tema proposto ganha mais relevância, principalmente no que tange às relações entre público e privado, para que se abra possibilidades pela busca de lógicas não excludentes de construção ou (re)apropriação de territórios em nossas cidades, para que, em última instância, de acordo com Kuster e Pechman (2014), seja possível defender a própria urbanidade.

Referências

AFFONSO, C. *A privacidade saiu dos trilhos no metrô de São Paulo*. Tecfront [online], 2018. [Acesso em: 24/04/2018] Disponível em: <https://tecfront.blogosfera.uol.com.br/2018/04/18/a-privacidade-saiu-dos-trilhos-no-metro-de-sao-paulo/>.

BARROS, M. *Concessionária do Metrô de SP é processada por painel que faz reconhecimento facial de passageiros*. G1 [online], 2018. [Acesso em: 21/11/2018] Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/08/31/concessionaria-do-metro-de-sp-e-processada-por-painel-que-faz-reconhecimento-facil-de-passageiros.ghtml>.

BEIGUELMAN, G. *Cidades interativas*. In: Beiguelman, G. Da cidade interativa às memórias corrompidas: arte, design e patrimônio histórico na cultura urbana contemporânea. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016. 303 p., p. 12-90 Tese de livre docência.

BIONI, B. R; MACHADO, J. *A proteção de dados pessoais nos programas de Nota Fiscal: um estudo de caso do "Nota Fiscal paulista"*. Liinc em Revista [online], 2016, vol.12, nº 2, p. 350-364. [Acesso em: 24/08/2018] Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3734/3146>.

BIRCHALL, C. *Shareveillance: The Dangers of Openly Sharing and Covertly Collecting Data*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

BOTELLO, N. *An orchestration of electronic surveillance: a CCTV experience in Mexico*. International Criminal Justice Review [online], 2007, vol.17, nº 4, p. 325-335. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1057567707311566>.

Brasil. Lei nº 5.534 de 14 de novembro de 1968. [online]. *Dispõe sobre a obrigatoriedade de prestação de informações estatísticas e da outras providências*. Brasília, DF, nov. 1968. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5534.htm>.

Brasil. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Departamento de Vigilância Epidemiológica. *Sistema de Informação de Agravos de Notificação – SINAN: normas e rotinas* – 2. ed. – Brasília [livro eletrônico]: Editora do Ministério da Saúde, 2007. 68 p. : il.– (Série A. Normas e Manuais Técnicos). [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <http://portalsinan.saude.gov.br/images/documentos/Aplicativos/sinan_net/Manual_Normas_e_Rotinas_2_edicao.pdf>.

Brasil. Projeto de Lei 5.276/2016 de 2016. [online]. *Dispõe sobre o tratamento de dados pessoais para a garantia do livre desenvolvimento da personalidade e da dignidade da pessoa natural*. Brasília, DF, 2016. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=62B6CCB8D15F03BD169F7421D3CDB6EE.proposicoesWeb1?codteor=1457971&filename=Avulso+-PL+5276/2016>.

BRIGHENTI, A. *Visibility, a category for the social science*. Current Sociology [online], 2007, vol.55, nº 3, p. 323-342. [Acesso em: 24/08/2018] Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0011392107076079>.

BRUNO, F; KANASHIRO, M; FIRMINO R. (Orgs.). *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BRUNO, F. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BUOLAMWINI, J; GEBRU, T. *Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification.* Proceedings of Machine Learning Research, Conference on Fairness, Accountability, and Transparency [online], 2018, vol. 81, p. 1-15. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <http://proceedings.mlr.press/v81/buolamwini18a.html>

Comitê Gestor da Internet no Brasil. *TIC domicílios 2016: Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros* [livro eletrônico], São Paulo: Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR, 2017. [Acesso em: 24/08/2018] Disponível em: <https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_DOM_2016_LivroEletronico.pdf>.

Comitê Gestor da Internet no Brasil. *TIC governo eletrônico 2017: Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação no setor público brasileiro* [livro eletrônico], São Paulo: coordenação executiva editorial Alexandre F. Barbosa, 2018. [Acesso em: 24/08/2018] Disponível em: <https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_eGOV_2017_livro_eletronico.pdf>.

CRARY, J. 24/7 *Capitalismo tardio e os fins do sono.* São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DOUGHERTY, C. *Google Photos Mistakenly Labels Black People 'Gorillas'*. The New York Times [online], 2015. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://bits.blogs.nytimes.com/2015/07/01/google-photos-mistakenly-labels-black-people-gorillas/>.

DUARTE, F; FIRMINO, R. *Espaço, visibilidade e tecnologias: (Re)caracterizando a experiência urbana.* In: Bruno, Fernanda; Kanashiro, Marta e Firmino, Rodrigo. (Org.). Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 94-112.

ELER, G. *A discussão sobre direito à imagem no metrô de SP*. Nexo [online], 2018. [Acesso em: 23/11/2018] Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/09/13/A-discuss%C3%A3o-sobre-direito-%C3%A0-imagem-no-metr%C3%B4-de-SP>.

FARIAS, A. *Justiça proíbe uso de câmeras de reconhecimento facial no Metrô*. Veja São Paulo [online], 2018. [Acesso em: 21/11/2018] Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/justica-proibe-uso-de-cameras-de-reconhecimento-facial-no-metro/>.

FELDMAN, I. *Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade* In: Predoso, Marcelo. (Coord.). Pacific: textos para debate. Recife: Edição André Antônio, 2011, p. 9-15.

FERRARA, L. *Os significados urbanos.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.

FIRMINO, R. *Securitização, vigilância e territorialização em espaços públicos na cidade neoliberal.* In: Bruno, F; Cardoso, B; Guilhon, L; Kanashiro, M. & Melgaço, L. (Orgs.). Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas periféricas. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 69-90.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão.* Petrópolis: Vozes, 1983.

GIRARD, L. *A programação total do ambiente: Infraestruturas planetárias da comunicação.* São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017. 126 p. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

Governo do Estado de São Paulo. *Governo cria identificação biométrica e inicia emissão de CHN digital.* Portal do Governo do Estado de São Paulo [online], 2018. [Acesso em: 24/08/2018] Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/com-identificacao-biometrica-eletronica-governo-inicia-emissao-da-cnh-digital/>.

Governo do Estado de São Paulo. *Sobre a Nota Fiscal Paulista*. Secretaria da Fazenda e Pla-

nejamento [online] 2019? [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://portal.fazenda.sp.gov.br/servicos/nfp/Paginas/Sobre.aspx>.

HATUKA, T; TOCH, E. *Being visible in public space: The normalization of asymmetrical visibility.* Urban Studies Journal Limited [online], 2016, p. 1-15. [Acesso em: 24/08/2018] Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0042098015624384>.

IBGE. *O IBGE* [online] 2019?a. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/institucional/o-ibge.html>.

IBGE. Você foi procurado pelo IBGE?: O IBGE protege meus dados? [online] 2019?b. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://respondendo.ibge.gov.br/voce-foi-procurado-pelo-ibge/o-ibge-protege-meus-dados.html>.

IMESP. *Novo Sistema Biométrico facilita a identificação de cidadãos.* Diário Oficial do Estado de São Paulo [online], Vol. 128, n. 54, março de 2018. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=/2018/executivo%2520secao%2520i/marco/23/pagnot_0001_7VB6RHHEEV1MKeF4U5FGONMNQP8.pdf&pagina=I&data=23/03/2018&caderno=Executivo%20I&paginaordenacao=1>.

KASPERKEVIC, J. *Google says sorry for racist auto-tag in photo app.*The Guardian [online], 2015. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/01/google-sorry-racist-auto-tag-photo-app>.

KOSKELLA, H. *Assista à fronteira 24/7 do seu sofá: o programa de observação virtual da fronteira do Texas e a política do informante.* In: Bruno, F; Kanashiro, M; Firmino, R. (Org.). Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 174-187.

KUSTER, E; PECHMAN, R. *O chamado da cidade.* Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEMOS, A. *Mídias locativas e vigilância. Sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais.* In: Bruno, F; Kanashiro, M; Firmino, R. (Org.). Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 61-93.

LYON, D. *Surveillance culture: engagement, exposure, and ethics in digital modernity.* International Journal of Communication [online], 2017, vol.11, p. 824-842. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5527/1933>.

MALUF, C. *Espaço, tempo e lugar.* Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP [online], 2018, nº 23, p. 70-83. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i23p70-83>.

Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações. Secretaria de Política de Informática. Departamento de Políticas e Programas Setoriais em TICs. *Estratégia Brasileira para a Transformação Digital (E-Digital)* [livro eletrônico], Brasília: Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações, 2018. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <http://www.mctic.gov.br/mctic/export/sites/institucional/estrategiadigital.pdf>.

MOLL, P; PARIZOT, C. *The Vitual Watchers.* Exposing the Invisible [online], 2016. [Acesso em: 25/07/2017] Disponível em: <https://exposingtheinvisible.org/resources/obtaining-evidence/the-virtual-watchers>.

MOROZOV, E. *Big tech – A ascensão dos dados e a morte da política.* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Nota Fiscal Paulista. *Como funciona a nota fiscal paulista*. Nota Fiscal Paulista [online], 2019? [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://www.nfpnotafiscalpaulista.com/como-funciona-nota-fiscal-paulista/>.

PELEGI, A. *Liminar obriga Via Quatro a suspender coleta de emoções de usuários na Linha 4-Amarela*. Diário do Transporte, [online], 2018. [Acesso em: 21/11/2018] Disponível em: <https://diariodotransporte.com.br/2018/09/15/liminar-obriga-via-quatro-a-suspender-coleta-de-emocoes-de-usuarios-na-linha-4-amarela/>.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006.

São Paulo (Estado). Decreto Nº 63.299, de 21 de março de 2018 [online]. *Institui o Sistema Estadual de Coleta e Identificação Biométrica Eletrônica - Sistema Biométrico, e dá providências correlatas*. São Paulo, SP, mar. 2018. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2018/decreto-63299-21.03.2018.html>.

SINAN. *Sinan: sistema de informação de agravos de notificações*. SINAN [online], 2016. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <http://portalsinan.saude.gov.br/o-sinan>.

VIEIRA, T. *Hipercidades*. Folha de S. Paulo [online], 2018. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2018/hipercidades/>.

VIRILIO, P. *The administration of fear*. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.

VIAQUATRO, *Portas interativas digitais nas plataformas da Linha 4-Amarela*. ViaQuatro. [online], 2018. [Acesso em: 20/04/2018] Disponível em: <http://www.viaquatro.com.br/imprensa/noticias/Portas-interativas-digitais-nas-plataformas-da-Linha-4-Amarela?releaseId=28601>.

ZHANG, M. *Google Photos Tags Two African-Americans As Gorillas Through Facial Recognition Software*. Forbes [online], 2015. [Acesso em: 22/02/2019] Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/mzhang/2015/07/01/google-photos-tags-two-african-americans-as-gorillas-through-facial-recognition-software/#38d35cfc713d>.

Cápsula:
arquitetura líquida para uma sociedade líquida

Rody Carvalho Santana, NEPAUR/ UNIFACS, Brasil
rody.carvalho.santana@hotmail.com

Luis Gustavo Gonçalves Costa, NEPAUR/ UNIFACS, Brasil
costaluisg@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura líquida; Cápsula; Modernidade líquida; Arquitetura compacta.

RESUMO

Com base em pressupostos teóricos sobre a sociedade contemporânea, nas análises e experiências subsequentes relacionadas à arquitetura líquida, o presente artigo busca responder às expectativas e materialização dos conceitos e ideias; propor um arquitetura crítica e reflexiva sobre a contemporaneidade, suas formas, linguagens, demandas e perspectivas. O resultado material é o projeto de um módulo (cápsula) com diferentes e adaptáveis funções, formato e dimensões que facilitam o seu transporte, montagem e instalação. A principal função do módulo é atender às necessidades de habitação temporária, abrigo emergencial, pernoite ou descanso por curtos períodos de tempo em aeroportos, rodoviárias, shoppings, centros comerciais, festivais, espaços turísticos, congressos e eventos em geral. As combinações entre as cápsulas e a composição de suas partes e estruturas, tornam seu uso diversificado.

Introdução

Pautado no desafio de pensar uma arquitetura em conformidade com os paradigmas e exigências da sociedade atual, este artigo descreve e discute a sociedade líquida e suas ressonâncias na arquitetura, por meio do projeto de uma cápsula montável, de uso misto e adaptável, destinada a atender às necessidades de permanência por períodos curtos de tempo.

Sua concepção, fundamentada, especialmente, nas ideias sobre a sociedade contemporânea do sociólogo polonês Zygmunt Bauman e em análises e experiências subsequentes, relacionadas à proposta de uma arquitetura líquida, objetiva corresponder às alternativas de uma arquitetura que seja reflexão e reflexo da contemporaneidade.

Além da obra do autor polonês, é referência para este trabalho, a composição de formas e espaços líquidos virtuais, estudada por Marcos Novak, em programas infográficos voltados para o planejamento arquitetônico a partir de prototipagem e novas técnicas.

Também foram observadas as experiências do grupo NOX, que investe na busca de uma arquitetura líquida fisicamente edificável, explorando a interatividade dos usuários com a obra, bem como os conceitos e experiências realizadas por Solà-Morales nas tentativas de aplicação de uma arquitetura líquida.

Premissas

As mudanças estão presentes na sociedade, fazendo parte da natureza e da própria condição humana. Diante de todas as determinantes ontológicas, das exigências naturais e sociais de mudança e transformação, não existe escolha a não ser reagir de maneira crítica, promovendo as adaptações necessárias em favor da coletividade. A adaptação, neste sentido, é condição que vai além da aceitação, flexibilidade e transformação, pois pressupõe uma adequação e interação ativa com o entorno e suas condições.

A adaptabilidade está diretamente relacionada à maneira como se incorpora as mudanças. Enxergá-las como uma possibilidade de distanciamento da zona de conforto para ousar, questionar e desafiar os próprios limites, possibilita o desenvolvimento do ser humano no contexto social, criando as respostas e soluções necessárias.

As grandes revoluções que definiram os novos paradigmas do mundo moderno modelaram comportamentos, estabeleceram formas de ser e de pensar, impondo os mais diversos desafios. A transição provocou interrupção, incômodo, surpresa e anomia na passagem para a modernidade, reverberando na contemporaneidade. Contudo, o distanciamento histórico já possibilita a observação, planejamento e tomada de atitude.

Uma vez que tal realidade encontra-se instalada, não é suficiente transcender à mesma ou

negar seus imperativos. Faz-se necessário buscar alternativas que correspondam aos novos modelos, transformando-os conforme as necessidades emergentes. Cabe, assim, explorar as capacidades naturais de adaptabilidade, cumprindo o papel de agente modificador.

A modernidade líquida

A transição para a modernidade, suas características, significados e contradições são tratadas por Bauman (2001) em sua obra "Modernidade Líquida". Segundo ele, a modernidade é líquida por ser uma era com as principais particularidades dos fluidos: a inconstância e a mobilidade. Os líquidos movem-se facilmente, preenchem vazios com fluidez, compõem os seres vivos, contornam e penetram nos espaços e nas coisas.

Distinta dos modelos anteriores, a modernidade líquida, não se apoia em estruturas pré-determinadas e solidificadas, não se sustenta em paradigmas, tradições ideológicas remotas; ao contrário, poucas coisas são pré-definidas ou previsíveis. Na modernidade líquida a acomodação é substituída pela mudança e ação, o indivíduo passa do estado passivo para o ativo, que questiona e reflete sobre as ações e porquês das coisas, contrapondo-se à sociedade sólida, ou mesmo concreta, sem resiliência e inadaptável às novas formas.

Na análise de Bauman, como o tempo é escasso e instantâneo, os modelos instalados precisam ser usufruídos e consumidos com a rapidez, antes mesmo que outro modelo se estabeleça. Em um mundo de constante e rápida transformação, quem nele está inserido deve acompanhar e se adequar em velocidade equivalente para não ser consumido por ele.

Guiados pelo princípio da flexibilidade, as estratégias e planos só podem ser de curto prazo. A sociedade é, portanto, sustentada por incertezas quanto ao futuro e planejamento a longo prazo e falta de garantia nas relações e projetos. A possibilidade de mudança e repentina cria um sentimento de insegurança, ou seja, a instabilidade é o princípio que guia os novos tempos.

Consequentemente, a sociedade contemporânea tem como símbolos principais a produção e o consumo, não como meios, mas como finalidades a serem atingidas mais urgentemente. O individualismo tem uma posição singular dentro do sistema em que se encontra inserido, qual seja, o do consumo desenfreado e satisfação imediata. A sociedade ideal, diante dessa perspectiva, é aquela que oferece tudo que se precisa para levar uma vida compensatória e de forma mais instantânea. Essas características assumem, na atualidade, uma dimensão ainda maior, impulsionadas pelos novos instrumentos tecnológicos informacionais e recursos midiáticos.

O presente trabalho, orientado por tais premissas e conclusões, considera que desconhecer, ou até mesmo negar as vantagens dessa nova realidade, seria simplificar um contexto complexo e repleto de ângulos a serem observados e analisados; seria tentar homogeneizar o heterogêneo e desprezar a capacidade do homem de raciocinar e eleger livremente seus caminhos. Há de se admitir a condição humana de se adaptar, agir e, se necessário, transformar a realidade vigente.

A arquitetura líquida

O conceito de arquitetura líquida é explorado em alguns estudos de arquitetos contemporâneos, mas nem sempre a partir de uma projeção correspondente às teorias de uma sociedade líquida, conforme retratadas por Bauman. No que se refere à composição de formas e espaços líquidos virtuais cabe citar os resultados obtidos por Marcos Novak, que tem sua formação muito ligada ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação e, a partir destes, desenvolve programas infográficos voltados para o planejamento arquitetônico. O ciberespaço, dentro desses novos conceitos, servirá como laboratório de pesquisas e experimentações da arquitetura, ou dessa "transarquitetura".

Portanto, a arquitetura proposta por Marcos Novak se configura muito mais por uma virtualidade plástica, apesar do conceito de Aversão sugerido por ele, onde as informações e o aspecto virtual vêm para o mundo natural. Verifica-se, assim, que tal proposição sugerida por Novak inspira, mas não resolve os problemas e necessidades reais e uso do espaço de maneira direta e concreta.

Ainda nesse campo, o grupo NOX investe na busca de uma arquitetura líquida fisicamente edificável, explorando a interatividade dos usuários com a obra, os conceitos e experiências. O grupo, dirigido pelo arquiteto holandês Lars Spuybroek, dedica-se a projetos diversos de interiores, objetos, instalações multimidiáticas, vídeos e textos. Esta produção heterogênea e híbrida tem sido impulsionada por uma crescente inquietação diante das possibilidades de criação no campo da arquitetura e em seu cruzamento com outras linguagens.

Outro destaque na tentativa de aplicação e funcionalidade de uma arquitetura líquida se encontra em Solà-Morales (1999). Morales avança além da vertente formal e simbólica e lança uma luz nas questões concernentes à apropriação dos espaços. Nessa perspectiva, a arquitetura líquida não chega a desmaterializar-se, mas se mantem como existência fenomenológica, buscando desvincular-se das formas tradicionais de projeto, baseadas em estabilidade, permanência e constância.

Portanto, os estudos e experiências do grupo NOX e as concepções Solà-Morales orientam e se mostram mais congruentes com a proposta de projeto apresentada neste artigo por ser diferente de uma perspectiva, simplesmente, químico-literal, ou que se encerre em uma virtualidade. Considera-se, assim, as possibilidades de uma solução que contemple as demandas de uma sociedade líquida, atenta aos condicionantes do tempo e à apropriação humana dos espaços, mas, que também valorize a forma como fator fundamental de contemplação a tais necessidades.

Metodologia

Optou-se por uma metodologia em cinco etapas para ser adotada no projeto arquitetônico da cápsula:

- Estudo teórico para fundamentação: revisão bibliográfica de autores como Zygmunt Bauman, Marcos Novak e o grupo NOX;
- Pesquisas de projetos de referência: pesquisa bibliográfica de temas abrigos emergenciais, casas compactas e arquitetura líquida;
- Concepção: Estudos através de croquis e modelo geométrico digital até se chegar ao formato e resultado final;
- Projeto, dimensionamento e detalhamento: Finalização em AutoCAD®, Revit® e SketchUp® e renderizados no Lumion®;
- Fabricação do protótipo: confecção de maquete na escala 1:10, realizada com uso de impressão 3D e corte a laser e escaneamento.

Projeto Cápsula Multifuncional

A Cápsula Multifuncional é uma unidade móvel que pode ser montada e desmontada e que, se encaixando com outras Cápsulas de formato equivalente, como peças de um quebra-cabeça, possibilita a criação de outros módulos e uma diversidade de composições de uso interno e instalações externas.

Em seu formato mais simples, como utilizada para abrigos de emergência, ela apresenta, basicamente, a estrutura e placas de fechamento com espaço de circulação e cama. Mas, para outros usos e maior conforto, pode ser equipada com anexo bagageiro, ar condicionado, televisor, placa solar entre outros acessórios. (Ver Figura 1)

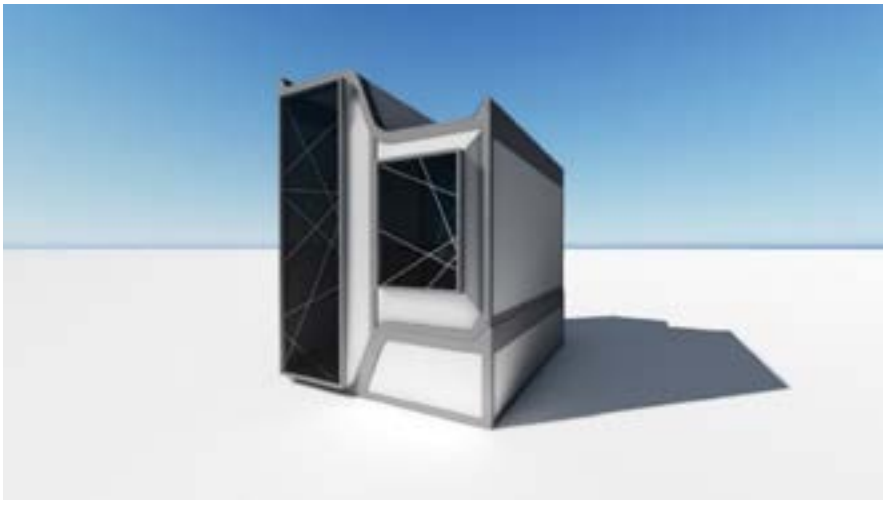


Figura 1: Módulo Individual

O projeto tem como conceito a adaptabilidade conforme conceitua Goleman (1995):

Adaptabilidade é capacidade que um indivíduo tem de se adaptar de acordo com as necessidades, situações e circunstâncias. Trata-se da aptidão de viver em condições diferentes daqueles aos quais está naturalmente acostumado. Algumas pessoas possuem esse comportamento mais latente, outras apresentam certa dificuldade em lidar com mudanças, mas todos podem e devem desenvolver e fortalecer essa habilidade.

Correspondente às expectativas e tentativas de uma materialização dos conceitos e ideias, se estabelece o desafio de pensar uma arquitetura que seja reflexão e reflexo da contemporaneidade, das suas formas, linguagens, demandas e perspectivas. Das análises subsequentes relacionadas à proposta de uma arquitetura líquida, o presente projeto pensa um ambiente que, sem abrir mão das condições de conforto e obedecendo às normas vigentes, tenha dimensões que facilitem o seu transporte, montagem e instalação. (Ver Figura 2)

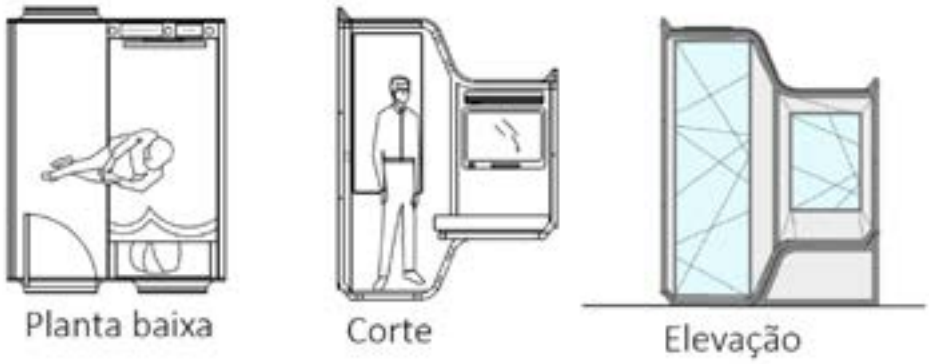


Figura 2: Planta Baixa, Corte e Elevação do Módulo individual

Os módulos individuais podem ser acoplados entre eles através de suas faces laterais, desinstalando as placas de fechamento móveis da face correspondente, criando, assim, cabines no formato Cápsula Dupla ou formato Cápsula Casal. (Ver Figura 3).

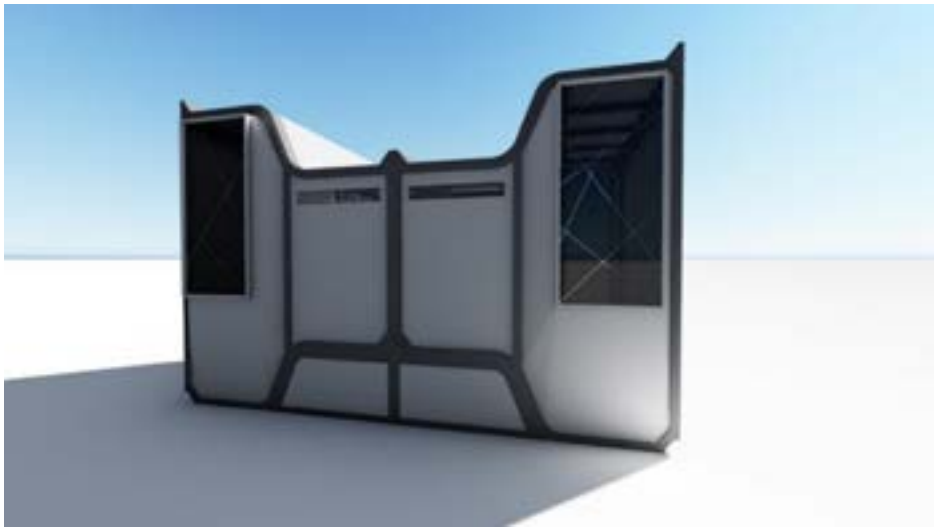


Figura 3: Cápsula Casal

A sua estrutura, cálculo de resistência e formato foram projetados para permitir a sobreposição entre elas, diminuindo a ocupação dos espaços onde sejam instaladas: abrigos de emergência, abrigos noturnos, aeroportos, rodoviárias, shoppings, centros comerciais, festivais, espaços turísticos, congressos, eventos em geral, ou criando, ainda, módulos de uso particular no formato Cápsula Família. É proposta, também, a Cápsula Banheiro, a Cápsula para pessoas com deficiência, a Cápsula Banheiro para pessoas com deficiência e a Cápsula Serviços equipada com banheiro e cozinha. (Ver Figura 4).

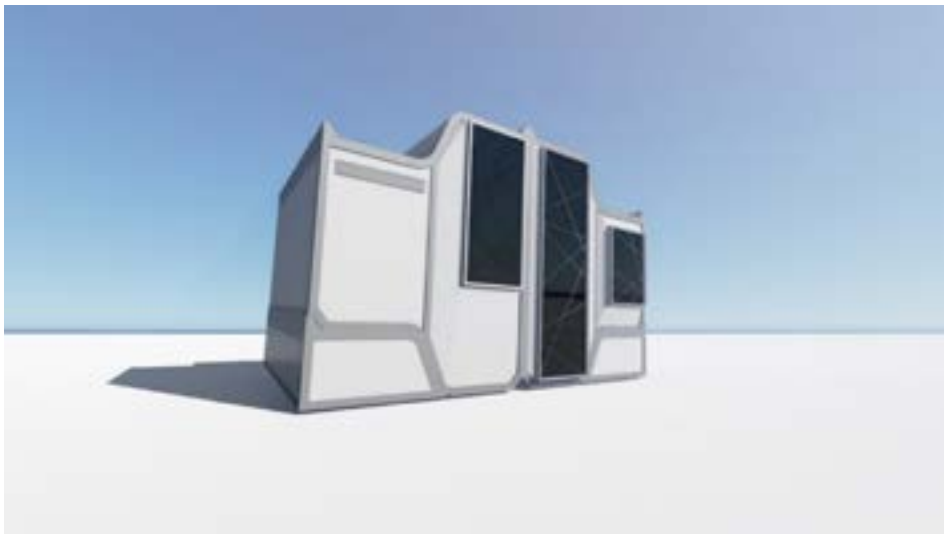


Figura 4: Cápsula Serviço

Neste último caso, assim como a Cápsula Banheiro, mantem-se a mesma forma externa, mas com as devidas adaptações internas, podendo ser acoplada à Cápsula Individual e criando um formato mais completo e independente (Ver Figura 5 e 6).

Figura 5: Perspectiva interna 1: Cápsula serviço

A sua função principal é atender às necessidades de permanência por pernoite ou período curto de tempo, mas a sua adaptabilidade permite outras diversas possibilidades de uso.

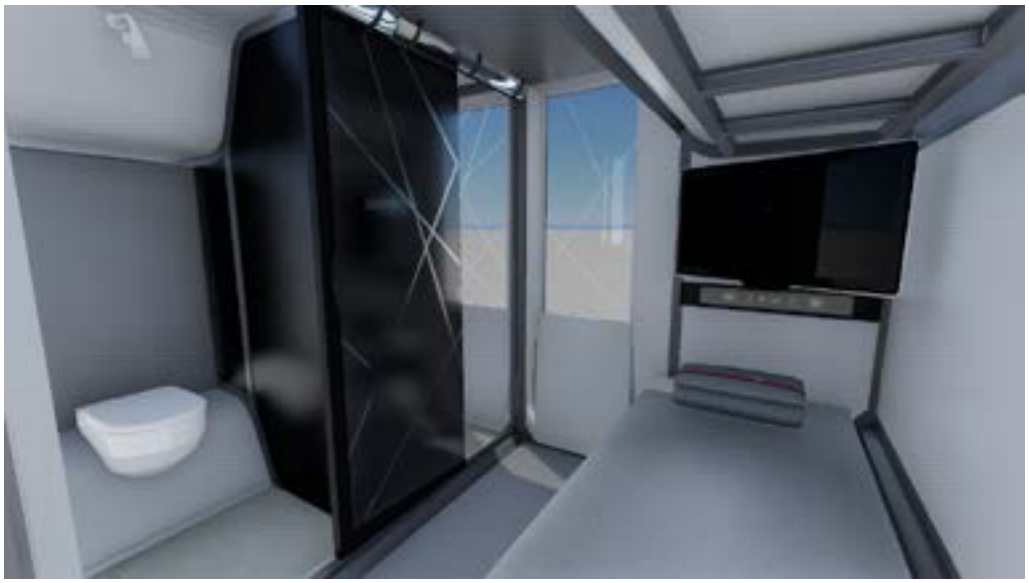


Figura 6: Perspectiva interna 2- Cápsula serviço

As peças da estrutura básica são planejadas para facilitar a sua montagem e desmontagem através de elementos de encaixe e sistema de blocagem, dispensando o uso de parafusos e ferramentas e exigindo pouco esforço (Ver Figura 7). Agregado aos benefícios de uso, o seu transporte pode ser feito com a Cápsula montada ou desmontada, em carros de passeio, caminhão ou contêineres. É possível a captação de energia por placas fotovoltaicas ou alimentação por rede elétrica disponível. O receptor de água do reservatório também tem a função de captação de água pluvial. Possui esgoto independente com válvula opcional para descarte em rede comum. Com isso, a sua infraestrutura permite uma autossuficiência com instalação temporária ou permanente.

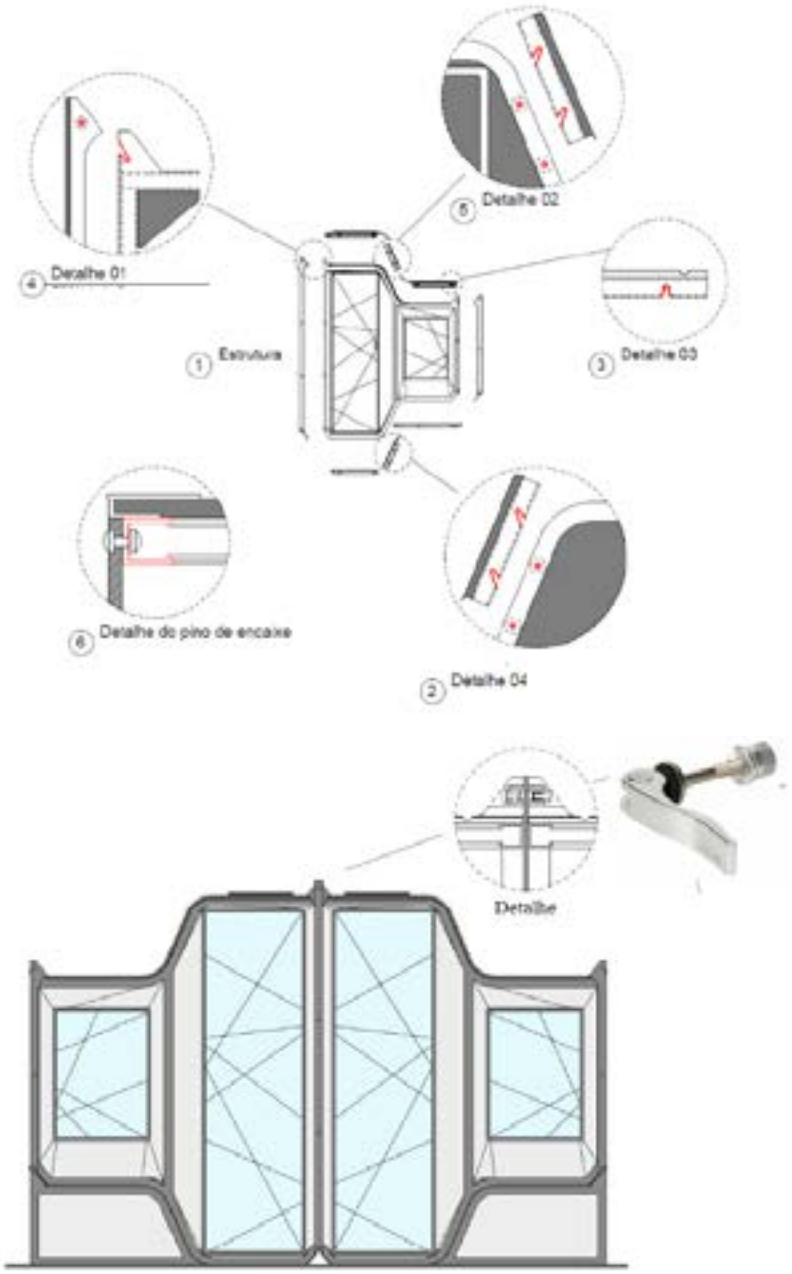


Figura 7: Sistema de montagem

Como desenvolvimento da proposta, o presente trabalho apresenta três simulações referenciais de implantação das Cápsulas em espaços e condicionantes distintos, servindo de orientação aos parâmetros e indicativos de instalação em condições análogas (Ver Figuras 8).

Figura 8: Implantação. 1- Abrigo emergencial para catástrofes; 2- Repouso em Aeroportos e Shopping Centers e 3-Implantação em festivais e eventos.

Protótipos

Por fim foram confeccionados os modelos geométricos digitais em Revit® e SketchUp®, e fabricado os protótipos na escala de 1:10 resultantes desta experimentação (Ver Figura 11). As técnicas de fabricação utilizadas foram: Impressão 3d e corte a laser, para testar e ajustar a execução de encaixes e montagem. Os materiais utilizados na fabricação do protótipo foram: acrílico de 1, 2 e 3 mm, prime, tinta nitrocelulose, verniz, solvente, PVC e poliestireno cortados a laser.

Figura 9: Fabricação do protótipo

Resultados

O estudo resultou em projeto de módulos adaptáveis a condições e a diversas necessidades, com vistas à demanda das tecnopolíticas sociais na contemporaneidade, em especial das grandes metrópoles, com previsão de uso como abrigos de emergência em situações de migrações, guerras e catástrofes, abrigos noturnos, uso em aeroportos, rodoviárias, shoppings, centros comerciais, festivais, espaços turísticos, congressos e eventos em geral.

A composição simples, incluindo a utilização de materiais ecologicamente sustentáveis, contempla finalidades sociais e necessidades mais emergenciais, assim como, os componentes de isolamento térmico e acústico, peças complementares e anexos, possibilita a utilização por tempo mais prolongado e maior conforto. Sua composição montável e desmontável diminui o volume do conjunto e facilita o seu transporte.

A análise construída pelos teóricos no campo da arquitetura contemporânea apontam, de forma direta ou indireta, para a necessidade de adequar as novas tecnologias nas diversas áreas, às demandas de uma sociedade em constante transformação, impulsionada por interesses mercadológicos diversos, mas carente de condições adequadas e infraestrutura básica.

Deste modo, o módulo utiliza de tecnologias avançadas na intervenção do espaço, apresentando uma forma compacta e funcional, com utilizações que vão desde o lazer até a solução de problemas sociais contemporâneos, conciliando propostas arquitetônicas e urbanísticas.

Desdobramentos

Todos os detalhamentos referentes ao sistema de montagem, transporte, assim como o sistemas elétrico e hidráulico, foram projetados e testados a partir de estudos e protótipos. Levando em consideração os cuidados necessários para implantação e prevendo a sua instalação em grande quantidade de módulos, especialmente em áreas fechadas como shoppings e rodoviárias, foram desenvolvidos guias de orientação para montagem e uso dos módulos.

As instalações nas áreas internas das edificações, coberturas residenciais, pavimentos de prédios como aeroportos, shoppings, centros de convenções entre outros, deverão ser acompanhadas por profissional especializado para que sejam feitas as devidas verificações de resistência e cálculo de cargas.

É necessário manter um afastamento mínimo entre as Cápsulas e outras edificações. A estrutura e material das cápsulas recebem tratamentos ignífugos, mas os elementos de segurança, como instalação de extintores, distanciamento mínimos das áreas de fuga e outros equipamentos devem seguir as normas de segurança e legislação pertinente.

Para as implantações de abrangência pública ou institucional, ao considerar o número de unidades instaladas, é necessário oferecer o percentual mínimo de Cápsulas PCD e Cápsulas Banheiro PCD e/ou vestiários PCD.

Agradecimentos

Agradecemos à Agência de Inovação (AGIUN) pelas orientações sobre registro e patente; ao Núcleo de pesquisa e extensão em arquitetura e urbanismo (NEPAUR); Novaes Maquetes pela parceria nos estudos e montagem dos protótipos e, em especial, ao corpo docente e coordenação da UNIFACS.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BRAIDA, F.; LIMA, F.; FONSECA, J.; MORAIS, V. (org.). 101 Conceitos de Arquitetura e Urbanismo na Era Digital. São Paulo: ProBooks, 2016.

GOLEMAN, D. Emotional intelligence. New York, NY: Bantam Books,1995.

HARARI, Yuval Noah. 21 lições para o século 21. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

NOVAK, M. Immersed in Technology – Art and Virtual Environments. Dancing with the Virtual Dervish: Worlds in Progress.(p 303-307).London:MIT Press, 1998.

NOVAK, M. Liquid architectures in cyberspace. In: BENEDIKT, Michael (Org.) Cyberspace: First Steps. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

SOLÀ-MORALES, M. Progettare Città / Designing cities, Lotus Quaderni 23, Milano: Electa, 1999.

SPUYBROEK, L. NOX: machining architecture. New York: Thames & Hudson, 2014.

Cine Ópera: resistência e performances de imagens e corpos

Salma Ribeiro, Universidade Federal do Pará, Brasil
salmanogueira@gmail.com
Cybelle Salvador Miranda, Universidade Federal do Pará, Brasil
cybelle1974@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Cine Ópera; exibições erótico-pornográficas; cinemas de rua; pesquisa etnográfica; Belém do Pará.

RESUMO

As primeiras exibições erótico-pornográficas que se tem notícia na cidade de Belém do Pará, são de 1911. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, exibições do gênero eram frequentes na programação dos cinemas de rua da cidade, com sessões bastante prestigiadas pelo público, em sua maioria composto por homens. Restringindo sua programação apenas a filmes do gênero, a partir de 1986, o Cine Ópera permanece hoje como um dos dois remanescentes dos cinemas de rua de Belém. A pequena sala que apresenta a escala dos cinemas de bairro populares, (em comparação aos grandes cinemas de rua outrora presentes na Cinelândia do bairro de Nazaré), foi o único cinema que resistiu a crise dos cinemas de rua mantendo-se como uma propriedade privada, que sobrevive da receita de sua bilheteria. Considerando sua singularidade e a representatividade do mesmo como locus de sociabilidade na cidade,

o Cine Ópera torna-se ponto de resistência a partir da manutenção de suas técnicas antigas, reconhecido como único cinema do Brasil a exibir películas pornográficas com aparelhos de projeção movidos à queima de carvão. O método etnográfico mostrou-se o mais adequado para entender este lugar em que a tecnologia, a ambiência envelhecida e os aparelhos antiquados emolduram cenas em que a exibição da imagem na tela é mero pretexto para que diferentes performances se realizem na escuridão. Este objeto mônada torna-se exemplar para pensar as relações não ortodoxas entre as salas de projeção cinematográfica e as cidades, considerando ainda que o mesmo se situa em frente à Praça Santuário, clímax do percurso processional do Círio de Nazaré. Portanto, o Cine Ópera contribui para reforçar a centralidade do local, acolhendo públicos que resinificam o cinema de lugar de fruição passiva a espaço em que os atores reais encenam novas e diferentes versões dos enredos projetados na tela.

Introdução

O interesse pelo corpo em movimento é objeto de fascínio desde os primeiros registros de imagens, as quais, apesar das controvérsias de que pessoas, em países diferentes desenvolvessem ao mesmo tempo aparelhos destinados a realizar tal função, essa criação se atribui aos irmãos Lumière na França, o célebre registro 'A Saída dos Operários da Fábrica Lumière' (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, França, 1895) é considerado o primeiro filme a ser exibido para uma plateia e 'A Chegada de um Trem na Estação' (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, França, 1895) é conhecido por fazer as pessoas saírem correndo da sala de exibição quando viram o trem com toda sua potência se aproximar da tema. Mas também é atribuído ao cinematógrafo, que segundo os Lumière, tinha a intenção de registrar o real, o primeiro filme de ficção da história do cinema 'O Regador Regado' (*L'arroseur arrosé*, França, 1896).

A pornografia por sua vez, teve forte difusão primeiramente, segundo Maingueneau (2010, p.89) a partir da tipografia, uma vez que permitiu autonomização do pornográfico diante do obsceno, anteriormente Maingueneau (2010, p.16,17) explica que a produção pornográfica se estabelece a partir de dispositivos pornográficos, compartilhados a partir de um conjunto de práticas semióticas pornográficas, sendo assim, a escrita pornográfica pode ser representada mediante signos verbais que formam textos, diferenciando-se das práticas verbais que investem na sexualidade, as chamadas 'Histórias Obscenas', canções lascivas, insultos. Nesse contexto Maingueneau (2010, p. 25) explica posteriormente que a obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade.

Ao que diz respeito a relação figura-fundo, discutida por Norberg-Schulz (2008, p.444 a 448), diariamente o Cine Ópera pode ser interpretado como fundo, para o encontro e a manifestação sexual de corpos, uma vez que esse espaço caracteriza-se como o lugar que possui propriedades que o façam ser reconhecidos como adequado para que tais atividades possam se desenvolver. A ideia de contrapor elementos que caracterizem interior e exterior, proposta por Norberg-Schulz (2008, p.446), ao citar como exemplo o poema de Heidegger, também pode se aplicar ao Ópera, no sentido de que simbolicamente o exterior, identificado como lugar na-

tural representa a vida que os usuários do cinema naturalizam como correta. Isso se deve ao fato de que grande parte dos frequentadores desse espaço é composta por homens os quais, em geral, no exterior estão engajados em relacionamentos heteronormativos, muitas vezes de caráter matrimonial, composta também por filhos, caracterizando uma condição na qual, a homossexualidade é reprimida, medida imposta por uma sociedade de discurso e tradição judaico-cristão. Em contraposição ao interior do cinema, no qual as pessoas vivem uma vida que não podem manifestar fora daquele limite onde a realização das fantasias é prioridade e no geral, homens, travestis, *crossdressers*, relação sexual com casais, orgias, *voyeurismo*, são os elementos que esses frequentadores buscam no interior desse espaço, que funciona como pano de fundo para tais manifestações e elementos como a penumbra, a faixa etária dos usuários, discrição do local e o reconhecimento desse espaço dentro de um circuito homossexual, são fatores atrativos.

Nesse contexto, o Cine Ópera, que é regularmente tido como fundo, nesse trabalho é figura e objeto de investigação, uma vez que a sua permanência remete a um período em que os cinemas de rua eram, juntamente com os teatros, a principal forma de diversão, entretenimento e cultura da cidade de Belém. O presente trabalho é um desdobramento da dissertação de mestrado proposta sobre o tema, a qual utiliza o método etnográfico como forma de abordagem e análise da relação dos usuários com o ambiente construído. Fruto de uma pesquisa iniciada em 2009 acerca dos antigos cinemas de rua de Belém-PA, nesse contexto, o Cine Ópera se configura como um remanescente de um período histórico que foi ressignificado ao longe de sua existência, como tantos outros cinemas de rua Brasil, que hoje ocupam uma condição de não cinema, o que por sua vez, lhes confere a condição de mônadas, segundo teoria de Walter Benjamin, levando em consideração que esses espaços são a expressão das mudanças que sofreram ao longo do tempo e que estão ainda em constante modificação, mas seguem como a materialização do seu tempo, com a tipologia e essência dos antigos cinemas.

Do Cinema ao Pornô

A atração pelo corpo em movimento que se comporta de uma forma compreendida como lasciva, é interesse dos expectadores desde o início das primeiras exibições cinematográficas em Belém, as quais segundo Petit (2010) aconteceram no extinto Cine Odeon. Este espaço é considerado o primeiro cinema de Belém, construído com a finalidade específica de funcionar como cinema, mesmo que ainda nesse momento com acomodações modestas, uma espécie de barracão, modelo montados geralmente de forma improvisada para exibir filmes temporariamente em festividades sobretudo religiosas, mas este encontrava-se fixado no quintal da casa de seu idealizador, o empresário Joaquim Llopes. Este adquiriu na Europa mais de 20 películas erótico-pornográficas, encaminhadas a Belém em uma caixa cujo título em nada tinha a ver com seu conteúdo, mais uma dúzia de filmes classificados como verdes ou picantes, foram adquiridos na Argentina, além de outros tantos comprados no Brasil mesmo (PETIT, 2010).

Em Dezembro de 1911, Llopis conseguiu a autorização das autoridades locais para realizar no Teatro Odeon a exibição das películas eróticas, apenas na condição especificada do cartaz

colocado na bilheteria do tetro: "*Para Homens Adultos*". No dia 21 de Dezembro de 1911, noite de estreia da programação, as quatro sessões oferecidas ao público foram prestigiadas por cerca de 900 homens. A divulgação do evento foi feita por meio de um pequeno convite dobrado em quatro partes, no qual se lia na capa: "Reservado: Queira ler e guardar sigilo", em seu interior encontrava-se:

> Theatro Odeon (Praça Justo Chermont). Instituto de Artes Novas. Sessões livres só para homens maiores de 20 annos. Espectaculos sicalyticos. Dão vigor aos fracos. Deleitam os solteiros. Educam os tímidos. Extasiam os casados. Neurasthenisam os viúvos. Viva o amor! ... a... a... A ultima palavra em cinematografia (...). Todas as Quintas-feiras, Sabbados e Domingos! AVISO: É expressamente proibida a entrada de mulheres i menores (BAÑOS,1991 apud PETIT,2010).

As sessões eram toleradas pela polícia de Belém, uma vez que segundo Petit (2010) havia um acordo entre Llopis e o chefe de polícia, o qual recebia uma porcentagem dos lucros das exibições, novas sessões foram realizadas nos dias 23 e 24 de dezembro, "ante um público colossal", que ao manifestar gargalhadas perante algumas cenas, um vidro era projetado com a seguinte orientação: "É favor de abster-se de manifestações que possam molestar aos seus vizinhos". Devido à pressão dos jornais da época, iniciadas desde o dia 22 de dezembro, as quais solicitavam a intervenção da polícia contra as exibições dos filmes imorais que aconteciam no Odeon, no dia 30 de Dezembro o chefe de polícia informou que não poderia mais liberar a exibição dos filmes devido a motivações políticas, após várias tentativas de prosseguir com as exibições em outras salas de cinema da cidade, a experiência com a exibição pública de filmes erótico-pornográficos foi dada como encerrada.

Maingueneau (2010, p. 95) fala em um filme francês de 1908, com dez minutos de duração chamado 'Ao escudo de ouro ou o bom albergue' (Á *l'écu d'or ou la bonne auberge*), entre outros filmes pornográficos desse mesmo período que tinham distribuição ultra confidencial. No entanto, na cidade de Salvador há indícios que desde a chegada do cinematógrafo na cidade em 1897, alguns filmes que foram exibidos eram prejudiciais à tranquilidade pública e ofendiam o decoro das famílias, como afirmou Boccanera Júnior (2007 *apud* PENA,2015), o que sugere que esses filmes tinham conteúdo sexual. Segundo Abreu (1996, p. 45) nas primeiras décadas do século XX, quando as produções cinematográficas ganham caráter ficcional, o pornô revestido de intenção pedagógica, começa a se insinuar. Passando pela espécie e voyeurismo proposto pelos *stags films* ou *dirty movies*, desenvolvidos primitivamente e com muitos efeitos de câmera, fazendo alusão ao ato sexual, ao longo dos séculos que se seguem, a pornografia vem se ressignificando em filmes com temas como nudismo ou camuflados de caráter documental, entre o estilo *explotation* ou mesmo com a ousadia trazida pela *Nouvelle Vague* francesa.

A pornografia sempre deve ser consumida de forma velada. Nesse contexto, segundo Maingueneau (2010, p. 88) houve uma transição, do regime impresso para o audiovisual, sendo que o primeiro diz respeito ao livro e sua forte clandestinidade. Maingueneau (2010, p. 89 a 93) afirma que apenas com a tipografia a literatura pornográfica pôde se desenvolver plenamente, uma

vez que, enquanto a obscenidade permite uma variação infinita de um texto que conserva um vínculo com a memória e a oralidade, o impresso deixa uma versão única, nesse contexto, a autonomia do livro é paralela a constituição de uma autonomia da representação da atividade sexual, vinculada a evoluções sociais e ideológicas. No século XVI a França e a Itália foram os maiores produtores de livros pornográficos, até que em 1895 Paris assume o posto de maior produtor, a literatura pornográfica passa a partir disso a se tornar mais densa, os personagens e as relações mais complexos, os textos mais detalhados. A clandestinidade por sua vez, supõe o anonimato ou a utilização de pseudônimos.

Mas a consciência da pornografia como tal, só foi possível com o desenvolvimento da pornografia audiovisual, afirma Maingueneau (2010, p. 94 a 97), uma vez que apenas a partir de 1960 se passa a perceber a existência de uma especificidade da pornografia. Entre 1960 e 1970 o cinema é responsável por uma produção pornográfica em massa e passa a dominar o mercado do gênero, passando a comercializar seus produtos em locais específicos, como o *sex-shop*, o qual, por sua vez, pode ser considerado um substituto para os bordeis, como um outro espaço fechado e tolerado, a própria pornografia passa a ser entendida não mais como uma agressão contra a ordem social, mas um assunto privado, desde que não incomode os demais. As salas de cinema que exibem unicamente filmes do gênero começam a proliferar, a própria noção de 'cinema adulto' é desse período. Em 1970 com o surgimento do VHS e a possibilidade do consumo domiciliar da pornografia e da exibição de filmes do gênero na televisão, as salas de cinema adulto começaram a ser extintas, o pornô passa a designar o que diz respeito ao cinema, enquanto a pornografia evoca o desenho, a pintura ou a escrita, o cinema leva então a marginalização da literatura pornográfica, uma vez que seu poder de estimulação sexual parece fraco frente ao poder imposto pelas imagens articuladas do cinema. Em 1968, o desenvolvimento da pornografia pelo cinema assume uma força revolucionaria denomina na época de 'liberação sexual'.

A análise de Maingueneau se baseia na análise do discurso pornográfico, a análise de Abreu está amparada na representação cinematográfica da sexualidade, nesse contexto Abreu (1996, p.41) define que a indústria pornográfica divide-se em títulos eróticos (*softcore*) e títulos pornográficos (*hardcore*). A diferença entre erotismo e pornografia, devido ao continuo emprego semântico errado, é tênue e para alguns, inexistente, sendo assim, para percebê-lo é preciso recorrer à origem das duas palavras. Pornografia origina-se do grego *phornographos*, que a tradução literal define como "escritos sobre prostitutas", uma vez que os primeiros estudos científicos acerca da sexualidade humana e tratamentos de desordens e disfunções sexuais iniciaram em 1957, justamente com o estudo pioneiro do médico norte-americano William Masters, que devido à falta de interesse de investimento em um estudo desse gênero, iniciou sua pesquisa a partir do relato de prostitutas e de seus costumes e de seus clientes. Erotismo deriva de Erótico que advém de Eros, deus do amor e do desejo em sentido amplo, incluindo o sexual. Para Maingueneau (2010, p.90) o erotismo relaciona a sexualidade a códigos estéticos e a uma rede aberta de correspondências, já o pornográfico supõe e torna possível o acesso a representação de uma sexualidade sem álibi, uma representação na qual a Natureza se satisfaz, sem transcendência.

Segundo Abreu (1996, p.18, 19) ambas as definições relacionam-se diretamente com a definição de obsceno, literalmente traduzido como 'fora de cena', ou seja, colocar em cena o que deveria estar fora dela, ou aquilo que não se apresenta normalmente na vida cotidiana, o que por sua vez está relacionada à ideia de segredo ou secreto, revelação de algo que não deve ser exposto, opondo o prazer do mistério, ao prazer do desvendamento, ou as ideias de desejo e proibição. Para Maingueneau (2010, p.89) a obscenidade é indissociável a práticas de sociabilidade. Após a definição de tais conceitos para ambos os autores, dentro de seus ponto de vista de análise se faz importante a colocação de Maingueneau (2010, p.88) ao afirmar que a literatura pornográfica não evolui de maneira autônoma, ela se vale de outros discursos que só aparentemente lhe são 'externos'; nesse contexto, o discurso pornográfico não poderia ser o mesmo em uma sociedade na qual se pratica maciçamente a confissão e em outra na qual sexólogos podem ser consultados, em uma sociedade com contracepção e uma outra sem contracepção.

Partindo desse ponto de vista é importante destacar a localização do cinema em relação a cidade de Belém. No momento da inauguração do Cine Teatro Ópera, no dia 28 de março de 1961, mesmo local onde antes funcionava o Teatro Coliseu, o qual, segundo Barbosa (2018, p.127 a 129) recebia atrações artísticas de fora do estado, principalmente durante as festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. No momento de sua construção, o cinema se localizava na principal cinelândia da cidade de Belém, iniciativa do libanês João Jorge Hage, em associação a esposa Geny Abinader, ao irmão mais novo Elias Jorge Hage e sua respectiva esposa Joana Hage, os quatro juntos, fundaram uma empresa em 19 de setembro de 1959 cujo objetivo era atuar no ramo de diversões públicas. O acordo entre os irmãos determinava que Elias disponibilizaria o capital para a construção do cinema e seria o responsável pela direção do escritório da firma. Enquanto João entregaria o terreno na Praça Justo Chermont, o qual adquiriu anteriormente, juntamente com a esposa, onde no momento de sua aquisição estava instalado o Teatro Coliseu e seria o responsável por administrar o cinema. João Jorge Hage era apaixonado pela sétima arte e construiu um cinema de grandes proporções, que não se equiparava as grandes salas de cinema que o circundavam, dentro de uma visão mercadológica que diz respeito a exibição de filmes.

Durante as entrevistas realizadas para a elaboração da dissertação, cujos consultados eram não frequentadores do Cine Ópera após a opção pelo gênero erótico-pornográfico, é recorrente a observação que o Cine Ópera não constava entre os cinemas que recebiam os filmes denominados por Veriano (1999, p.32) como "cabeças de produção". As grandes produções que chegavam a Belém, sobretudo os filmes dos grandes estúdios norte-americanos, eram exibidos primeiro nos cinemas que conseguiam bancar o alto valor pedido por esses filmes, contrariamente o Ópera é constantemente reconhecido como um cinema menor entre os gigantes da cidade e da cinelândia do bairro de Nazaré, desde sua inauguração, justamente por exibir filmes estrangeiros que estavam fora do circuito norte-americano, como filmes russos, franceses, italianos, etc. Dentro de um gosto pessoal, algumas pessoas apontam como um fator atrativo, um diferencial do cinema a programação composta em sua grande maioria por filmes de *bang bang* e *kung-fu*, mas dentro de uma visão mercadológica, levando em consideração o tamanho da sala de cinema e os concorrente

ao seu redor, tal fator pode ser identificado como um grande indício do porquê se optou ou não houve outra alternativa, a não ser a eleição pelo gênero erótico-pornográfico, uma vez que este proporcionava o lucro elevado do espaço exibidor. O termo erótico-pornográfico é utilizado aqui dessa forma, dentro do conceito proposto por Abreu, uma vez que pensando na enorme variedade de filmes apresentados no cinema e a tênue diferença entre seus significados, de forma mais abrangente e democrática optou-se pela utilização do termo para se referir ao gênero único eleito pelo Cine Ópera a partir de janeiro 1985.

Opção que não veio sem o julgamento da sociedade e dos intelectuais da época, os quais, no entanto, de acordo com Barbosa (2018, p.139) discordavam quanto a como se referir a salas que exibiam filmes erótico-pornográficos. Por meio dos principais veículos de comunicação da época, os jornais impressos, são destaques os jornais A Província do Pará e O Liberal, o crítico de cinema Acyr Castro começou a se referir ao Cine Ópera e demais salas similares, como 'salas especializadas', o crítico de cinema Pedro Veriano, ao contrário, questiona o fato de não haver 'salas especializadas' em Belém, as salas especializadas foram impostas em algumas cidades como forma de restringir o uso e o público que frequenta determinadas salas, para que uma mesma sala de cinema não oferecesse pela parte da manhã sessões infantis pela parte da tarde/noite, sessões para "viciados em pornografia" (como se referiu aos frequentadores das salas que optaram pelo gênero, o crítico de cinema Acyr Castro, segundo Barbosa (2018, p.141).

O Pornô e o Teatro da Vida "Real"

A imagem do pornô, do *underground*, da transgressão está completamente atrelada ao Cine Ópera atualmente. O que pode atrair, repelir ou simplesmente passar despercebido, uma vez que mesmo exibindo filmes erótico-pornográficos há 34 anos no mesmo local e conviver respeitosamente com um dos principais símbolos religiosos da cidade de Belém, qual seja a Basílica de Nazaré, muitas pessoas nem sabem que o Cine Ópera existe e permanece ativo. A exibição do gênero em questão torna-o reconhecido ora como cinema de resistência, ora como o não cinema ou antigo cinema. A imagem do Cine Ópera pode povoar a cabeça das pessoas de formas diferentes: como local do pecado, do profano; ou como local de catarse, de respiro; como um local que tem que ser ocupado e debatido; ou como um local que tem que assumir o que ele é hoje e se ressignificar novamente dentro dessa nova realidade, como forma de diversificar usos para se manter ativo. O Cine Ópera é uma fronteira de grandes possibilidades, já foi tema de peça de teatro, intitulada 'Ópera Profano', figura e fundo para seu próprio documentário, que foi filmado e exibido no próprio cinema, dirigido pelo artista Victor de La Rocque, local alugado para festa, na qual houve uma performance anal, considerada vulgar por frequentadores do cinema que estavam presentes no dia da festa.

O caminho para a escuridão wagneriana de um cinema é uma experiência estética de extraordinário poder e intensidade, segundo Moschini (2013, p.41). Naquele momento não estamos apenas entrando em um espaço dentro de um edifício, estamos entrando em outro lugar. O autor fala da relação do cinema com a arquitetura, mas sua teoria também pode ser associada

a relação do frequentador de um espaço, como o Cine Ópera por exemplo, com sua materialidade arquitetônica, a qual, nesse caso, foi idealizada como cinema e não deixa de sê-lo independente da intenção do expectador. Ao retomar a ideia já exposta, da diferença entre interior e exterior proposta por Norberg-Schulz, o interior do Cine Ópera, mantém elementos de um legítimo cinema de rua, as quais permitem, inclusive, a associação desse espaço aos novos modelos de cinema propostos pelos *shoppings centers*. A orientação e alinhamento das cadeiras na sala de exibição, a posição da tela em relação a sala, a localização da sala de projeção, são exemplos disso, princípios básicos para a ideia que se tem desses espaços, o hall de entrada (Figura 1 A), o mezanino (Figura 1 B), a localização dos banheiros, já lhes conferem características singulares, apenas associadas aos antigos cinemas, as cabines (Figura 1 C e D), os cartazes dos filmes erótico-pornográficos (Figura 1 E), são elementos mais específicos ainda de cinemas que optaram apenas por exibir filmes do gênero.

A

B

C

D

E

Figura 1: (A) Hall de entrada do Cine Ópera; (B) Mezanino do Cine Ópera; (C) e (D) Interior das cabines, são quadro cabines equipadas dessa forma, elas ficam trancadas ao longo das sessões, para solicitar a chave o pagamento deve ser feito na bomboniere localizada no hall de entrada do cinema; (D) Bomboniere localizada no hall de entrada do cinema, nas paredes os cartazes de filmes erótico-pornográficos que decoram todo hall. Fonte: Salma Nogueira Ribeiro, imagens (A) e (E) 2018, imagens (B), (C) e (D) 2013.

A penumbra da sala de exibição é outro fator primordial para as relações que se desenvolvem em seu interior, essa foi citada por apenas um dos frequentadores do cinema entrevistado ao longo da pesquisa etnográfica, mas percebida no discurso de outros tantos, pessoas que dentro de um circuito homossexual consolidado e reconhecido na cidade, dizem frequentar esse cinema espe-

cificamente, em busca de um sexo oral diferente ou mesmo em busca da 'putaria', ressaltada por outro frequentador. Nesse sentido há todo um jogo de sinais e códigos, que são mais simples do que parecem mais nada didáticos, como alguns textos já tentaram colocar, como por exemplo, ao sentar na segunda cadeira da fileira, deixando a cadeira da ponta vaga, é um convite. As manifestações são mais simples e as relações muito mais complexas, existe um decoro, um respeito entre os frequentadores do espaço que se manifesta silenciosamente, quem está incomodado com o *voyeur* troca de lugar tranquilamente, quem está se masturbando com uma mão, pode perfeitamente saudar o homem que se apresenta na cadeira ao lado, com a outra mão, não se percebe o toque, o contato, se não houver a permissão antes. Há um jogo de olhares dentro do pouco que se pode ver, pontos de luz específicos utilizados para ressaltar formas físicas, há o vai e vem de quem busca mais que a imagem em movimento projetada na tela, há a prostituição de travestis e há quem diga que essa é uma concorrência que atrapalha a pegação.

A tela de exibição, segundo Moschini (2013, p.42,) tem um caráter dual, representa uma metáfora, a tela em si, é simplesmente um plano plástico que bloqueia uma parede, mas, ao ser tocada pelo raio de luz do projetor cinematográfico é capaz de abrir a profundeza espacial do mundo fílmico e isso está muito além do que podem julgar os críticos cinematográficos ou condenar as instituições religiosas. A tela abre um mundo de possibilidades que aquelas pessoas provavelmente não podem experimentar fora desse lugar, sendo assim, a tela permite mais possibilidade do que as que expõe. A tela do cinema permite a manifestação do teatro da vida irreal, que não se pode ter no mundo da realidade cotidiana, a vida que restrita a esse lugar específico acaba por ampliam as possibilidades da tela ainda mais, então a vida que o Cine Ópera permite faz parte da realidade que só pode existir na sala escura do cinema que exibe filmes erótico-pornográficos. O Cine Teatro Ópera então, de acordo com Moschini (2013, p.41) torna-se o palco de uma representação que combina a teatralização da realidade e o realismo da ficção.

O Cine Ópera como Mônada

O Cine Ópera se encaixa na definição de Moschini (2013, p. 41), quando ele afirma que há lugares que o tempo tornou estrangeiro, espaços que na realidade foram tão transformados que estão irreconhecíveis, mas que nas nossas memórias permanecem familiar, inconfundíveis. A imagem que retemos deles não é carregada de imobilidade estática, mas atrai um devaneio. Evocando outros lugares que compartilham uma profunda relação com o original, podemos comparar essa definição com as pistas voluntárias e rastros involuntários propostos por Bierrenbach (2015). As primeiras definidas como aquelas deixadas com a intenção de perdurar e que pretendem indicar determinados relatos dos acontecimentos que devem ser repetidos indefinidamente, tendendo a apontar sempre as mesmas interpretações da história. Quando os primeiros cinemas começaram a ser construídos, sua arquitetura marcante e imponente estava em consonância com a cidade que se erguia naquele momento, a modernização e transformação desses espaços acompanha uma nova realidade urbana que se impunha. Quando essa arquitetura se dilui em relação as novas imposições, quando ela não consegue acompanhar as novas demandas, ela se transforma em um rastro involuntário, constituído por elementos precários, dispersos, casuais, que não são criados

com intenção de perdurar e de relatar nada. São aqueles que constantemente passam sem serem notados e que estão permanentemente ameaçados de desaparição.

Nesse contexto, tanto o Cine Olympia quanto o Cine Ópera (Figura 2), passam a ser rastros involuntários, situação que segundo Bierrenbach (2015) acontece quando os elementos deixados intencionalmente passam a ser lidos a partir dos seus contrapontos, destacando outros elementos existentes que não foram inicialmente previstos para aparecerem e transmitirem informações. São elementos incontrolados que despontam, tornando possível rastrear traços de outras histórias existentes por detrás das histórias mais notórias que pretendiam ser contadas. O centenário Cine Olympia, considerado o cinema mais antigo do Brasil ainda em funcionamento, bem reconhecido como patrimônio histórico da cidade de Belém, é considerado o primeiro grandioso cinema de luxo de Belém, os inúmeros registros ao longe de sua história demonstram, como afirma Bierrenbach (2015) que o Olympia já foi um difusor de modernidade na cidade e justamente por isso, por sofrer tantas modificações ao longo do tempo, atualmente ele representa suas características mais do que as impõe e acaba transmitindo a ideia de que é uma arquitetura superada. Quando o espaço anunciou seu fechamento em 2006, uma manifestação popular fez com que o cinema passasse a ser administrado pela prefeitura da cidade e hoje funciona como espaço cultural, sem manutenção adequada, sem renovação ou restauração de seu mobiliário, o cheiro de mofo nas cortinas da sala e os inúmeros focos de umidade causadas pelos aparelhos de central de ar, o que consequentemente provoca o destacamento da pintura no interior da sala de exibição, não são um convite para retornar ao lugar.

A

B

C

Figura 2: Fachada Cine Ópera (A) 2013; (B) 2016; (C) 2018. Fonte: Salma Nogueira Ribeiro.

O Cine Ópera, por sua vez, é um modelo remanescente dos Cine Teatros, marcando um período distinto ao do Cine Olympia, este deveria dispor de um espaço abaixo da tela para o posicionamento da orquestra que acompanhava os filmes mudos, no Cine Ópera, abaixo da tela, há um palco, onde havia apresentações especiais voltadas sobretudo, para eventos musicais, sendo assim, o espaço apresentava um dinamismo de funções. No Cine Ópera ainda permanecem as poltronas de madeira (Figura 3 A), os elementos responsáveis pelo, na época, moderno sistema, de ar insuflado, que retirava o ar quente do ambiente, os projetores movidos a carvão e as películas estão armazenados no cinema (Figura 3 B, C e D). O Cine Olympia, por sua vez, tem projetores mais modernos, que não chegam a ser digitais, mas não necessitam da queima

de carvão, no entanto, ambos apresentam programações realizadas por meio da utilização de aparelho DVD *player* (Figura 3 E e F). A opção do Cine Ópera, já tão debatida até aqui pelos filmes erótico-pornográficos, é explicado por Bierrenbach (2015) como uma conduta inapropriada dos frequentadores, pois, uma vez que a modernização desses espaços os modifica em relação a cidade, o comportamento de seus usuários no interior deles, deve acompanhar as novas dinâmicas impostas pela sociedade, os filmes então, deveriam inspirar os cidadãos, fazê-los assimilar condutas morais e modernas. Comportamentos considerados adequados para uma cidade que se pretende moderna, mas que apenas inicia seu processo de modernização. Todavia, é inegável que esta mesma estrutura moderna que a cidade impõe, exclui, aliena e segrega, uma vez que não permite que todos se reconheçam como cidadãos e por vezes os filmes reforçam essa falta de identificação, o que acontece em geral com mulheres, negros e LGBTIs, sendo assim, espaços devem ser criados ou adaptados, para que essas pessoas se sintam representadas e acolhidas de alguma forma nesse novo modelo de cidade que se impõe.

Figura 3: (A) Interior da sala de exibição visto do mezanino, é possível observar o posicionamento da tela e orientação e alinhamento das poltronas de madeira, na porção superior da imagem os elementos do sistema de ar insuflado; (B) Aparelhos de projeção movidos a carvão, originais do cinema; (C) Aparelhos de projeção movidos a carvão, adquiridos após o fechamento do Cine Vitória, localizado no bairro da Pedreira em Belém-PA (D) Armazenamento das películas em sala ar refrigerada, que tem acesso a partir da sala de exibição; (E) Armazenamento do aparelho DVD player e dos títulos em DVDs que são exibidos na sessões diárias do cinema, na mesma sala onde ficam armazenadas as películas; (F) Aparelho de projeção de filmes, visto a partir da sala de exibição, próximo ao palco localizado abaixo da tela de projeção. Fonte: Salma Nogueira Ribeiro (2013).

Nesse sentido, ao perceber que um cinema centenário permanece por opção e reconhecimento da população de uma cidade é difícil não considera-lo uma pista, mesmo que involuntária, da sua importância histórica e mnemônica. Talvez, se o Cine Ópera, fechasse as portas hoje, o que pode de fato acontecer a qualquer instante, uma vez que este espaço encontra-se a venda e duas igrejas evangélicas já demonstraram interesse, não houvesse uma manifestação pública comovente que reconhecesse nesse espaço algum valor que justifique sua preservado, mas silenciosamente essa manifestação acontece diariamente, a quase sessenta anos, com ou sem pornografia o Cine Ópera resiste até hoje, motivado pelo público que o prestigia. A análise de Bierrenbach não leva em consideração o que foi ignorado durante muito tempo pelos teóricos do restauro e agentes do patrimônio, a importância das pessoas que vivem a cidade e ocupam esses espaços. Hoje as vivencias desses espaços se impõem mais que sua própria arquitetura, a teoria de Viñas (2004) afirma que todos os objetos significam algo, e esse valor é acordado e concedido por um grupo de pessoas, sentimentos, crenças, ideologias e aspectos imateriais da realidade. Os objetos de restauração devem conter signos de aspectos intangíveis de uma cultura, história de vivencias, de uma identidade, signos privilegiados por uma coletividade, tais objetos têm efeito de comunicar, a função do patrimônio não é gerar identidade, mas simbolizá-las e tanto o Cine Olympia quanto o Cine Ópera são aglutinadores dessas ideias.

Dentro da complexidade de significações que um monumento pode expressar, esse mosaico de particularidades compõem uma totalidade que o identificam segundo a monadologia de Gottdried Wilhelm Leibniz interpretada por Benjamin (1984, p. 35) dentro do contexto de sua obra, como mônada, que significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo. Para Leibniz “as mônadas das quais tratará meu texto, não são nada mais que substâncias simples, contidas no composto. Simples é aquilo que é sem partes.” (LEIBNIZ, 1979, p.13 apud OTTE, 1994, p.117). Ao analisar a obra de Walter Benjamin, Otte (1994, p. 117) explica que ao contrário da mônada leibniziana, a mônada benjaminiana é algo composto, necessariamente marcada por algum invólucro que a isola do seu ambiente. Este invólucro é indispensável, pois a formação de uma mônada é o único indício para o historiador que aponta para a existência de afinidades entre os diversos fragmentos da história.

Ao analisar o Cine Ópera dentro desse contexto pode-se perceber as singularidades das experiências vivenciadas unicamente nesse cosmos que foi se formando ao longo do tempo, tanto para aqueles que buscavam os filmes de *Kung-fu* e *Bang Bang*, quanto para quem busca hoje os filmes erótico-pornográficos, sem perder de vista o amplo universo que isso representa para a cidade e a vida cotidiana de seus frequentadores fora desse espaço, uma vez que esse tipo de realização no ambiente exterior ao cinema, lhes foi negada, seja por fronteiras pessoais ou sociais. O Cine Ópera pode ser considerado então um conjunto de micro-totalidades de realidades dotadas das tensões e contradições políticas e sociais presentes na sociedade, as quais assim como compõe uma totalidade que dão sentido ao lugar, também são totais em si, demonstrando um caráter particular que não deixa de ser

universal. A aceitação desse espaço que é fruto de um passado de opressão, daria lugar a um presente onde as particularidades de cada um seriam aceitas e celebradas. As possibilidades de vivencias e realidades proporcionadas pelo Cine Ópera, são componentes desse espaço, tanto quanto o mantém único e necessário, mesmo que para isso ele precise manter seu caráter marginal.

Considerações Finais

O Cine Ópera é um lugar constantemente rememorado pelo que já foi. Já foi um cinema comercial com exibições regulares de filmes ditos quase sempre como 'normais', já foi melhor frequentado mesmo depois de optar unicamente pelo gênero erótico-pornográfico. Esse trabalho se propõe a lançar um olhar sobre o que o Cine Ópera representa hoje, para seus frequentadores, para a cidade de Belém-PA e para as pessoas que pensam e vivem a cidade e que viveram os antigos cinemas de rua ou que vivem suas histórias e memórias ainda hoje. Interpretar os signos e significados desse espaço não deixa de ser um desafio, dizê-lo cinema talvez não contemple satisfatoriamente seu universo complexo de representatividades. Mas dizê-lo cidade sim. A expressão da cidade como um microcosmo de suas transgressões, perversões, do que não deve ser visto ou dito, mas não deixa de existir, sendo assim, tem caráter ontológico.

As pesquisas de campo com aplicação do método etnográfico e as entrevistas realizadas com não frequentadores do espaço se completam e muitas vezes se explicam, ou mesmo impõem novos questionamentos acerca do cinema, os quais se tentam explicar por meio dos teóricos selecionados. O auxílio recebido ao longo da pesquisa de campo, foi de fundamental importância para a leitura dos signos manifestados pelos usuários do espaço, bem como a percepção de dinâmicas e elementos fundamentais, dentro do contexto da paquera e pegação do universo LGBTI. O Cine Ópera é o tipo de campo que quanto mais se analisa, mais ele tem a dizer, um campo que já foi ignorado durante muito tempo no meio acadêmico e hoje desponta em diversas frentes, sobretudo a antropológica. É necessário valoriza-lo antes que mais esse espaço repleto de memórias e singularidades se extinga.

Referências Bibliográficas

ABREU, Cesar Nunes. O olhar pornô: a apresentação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

BARBOSA, Raíssa Santos. O cinema dos sentidos: a especialização do Cine Ópera de Belém do Pará na exibição de filmes pornôs durante a década de 1980. Revista Livre de Cinema - RECILI, v. 5, n.3, p.119-160, set-dez, 2018.

BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Luxo, luxúria e lixo. A presença e o esquecimento dos cinemas de Salvador. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 187.03, Vitruvius, dez. 2015 http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5884

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso pornográfico. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MOSCHINI, Francesco. Architecture and cinema: visionary places. In: IEVA, Valentina; MAGGIORE, Francesco. Territori del cinema: stanze, luoghi, paesaggi. Un sistema per la Puglia. Letture e interpretazioni. Regione Puglia: Gangemi Editore, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed. rev., 2008.

OTTE, Georg. Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Tese (Doutoramento em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1994.

PETIT, Pere. Ramon de Baños, um pioneiro do cinema catalão em Belém do Pará nos tempos da borracha (1911-1913). O Olhar da História, n. 15. Salvador, 2010.

VERIANO, Pedro. Cinema no tucupi. Belém: Secult, 1999.

VIÑAS, Salvador Muñoz. Teoría contemporánea de la restauración. Madrid: Editorial Sintesis, 2004.

Máquinas Inteligentes: A Construção de um Imaginário a partir do Cinema

Vinícius J. Pereira, FAU USP, Brasil
viniciusjpereira@usp.br

Gil Barros, FAU USP, Brasil
gil.barros@usp.br

PALAVRAS-CHAVE:

Mitologia; cinema; imaginário; máquinas inteligentes; inteligência artificial.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo se aproximar de um entendimento sobre o processo de formação do imaginário humano sobre a temática das máquinas inteligentes a partir de uma análise de longas metragens que abordam tal tema dentro do gênero de ficção-científica. A partir da seleção e análise de cartazes de filmes datados de 1921 a 2018, espera-se constituir um acervo visual que sintetize as formas de relação apresentadas entre a humanidade e suas máquinas inteligentes.

Alegoria da Criação

Pode-se identificar a presença da mitologia no cotidiano humano como a "[...] busca da verdade, de sentido, e de significação, através dos tempos.» (CAMPBELL, 1990, pág. 16). Os mitos são apresentados como fontes imagéticas de preceitos morais e explicação de fenômenos naturais. Em um primeiro momento. tais histórias eram transmitidas por meio da oralidade e posteriormente ganharam materialidade por meio de obras de arte e registros escritos.

Como aponta Joseph Campbell (1990), as temáticas abordadas nos mitos se apresentam como alegorias atemporais em que deidades e figuras fantásticas representam relatos de situações onde são exploradas a virtude e a moral a fim de serem transmitidas às pessoas que ouvissem tais relatos. Uma dessas alegorias, o criacionismo, trata do surgimento das coisas desde a criação do planeta terra, até os animais, a música e a poesia. O próprio surgimento dos primeiros humanos é creditado à diferentes deidades em diferentes culturas. Na Grécia antiga, conta-se que Zeus havia encarregado a criação dos primeiros homens e mulheres ao titã Prometeu, que teria moldado a figura humana [Figura 1] a partir de barro umedecido e soprado vida em suas narinas (WILKINSON, 2018).

Figura 1: Atena observa o trabalho de Prometeu em relevo do séc. III. Fonte:https://jogosempreconceito.wordpress.com/2013/11/20/a-mitologia-por-tras-de-god-of-war-prometeu/

Na América Latina, a mitologia Maya conta a história do Deus do Milho, que desce ao submundo enganado por inimigos e acaba por ser decapitado. Seus filhos, os irmãos gêmeos Hunahpu e Xbalanque, queimam a si próprios para chegar ao submundo e resgatar seu pai. De volta, eles plantam a cabeça do deus no solo e dela nasce uma espiga de milho, cuja os grãos teriam sido usados pelos gêmeos heróis para formar os primeiros humanos [Figura 2].

Para o povo indígena Kamaiurá do alto Xingu, a criação dos primeiros seres humanos está relacionada ao deus herói Mavutsinin. Segundo esta mitologia o deus modelou cinco postes de madeira Kwarup, que ganharam vida e se tornaram os primeiros humanos a partir de seu canto. A alegoria da criação descrita em tais mitos não apresenta amarras ou restrições, já que as deidades supostamente envolvidas viveriam dentro do registro do que é mágico e fantástico, sem limitações para seus poderes.

Figura 2: Gravura em relevo chamada "In Nomine Patris" de Leonard Greco. No tríptico Hunahpu à esquerda, Xbalanque à direita, e o Deus do milho ao centro. Fonte: https://boondocksbabylon.com/

A concepção de artefatos animados também é relatada na mitologia. No canto 18 da Ilíada de Homero, após receber a notícia da morte de seu filho Pátroclo, Tétis se dirige até a oficina do deus ferreiro Hefesto [Figura 3] para falar sobre uma nova armadura ao seu outro filho, Aquiles. Chegando à oficina, Tétis encontra o deus ferreiro fabricando vinte autômatos mecânicos.

> "[...] É que ele fabricava trípodes, vinte ao todo, para ficarem
> de pé em volta do muro da sua casa bem construída;
> e rodas de ouro colocara sob a base de cada uma,
> para que entrassem, automáticas, na reunião divina
> e de novo voltassem a casa, maravilha de se ver! [...]"
> (HOMERO, 1950, 370.4,5 / 375.1-3)

Figura 3: Tétis nas Forjas de Hefestos esperando novas armas para Aquiles. Fonte:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Achilles_weapons_MNA_Naples.jpg

Ainda no mesmo canto, Homero indica a presença do que aparentam ser duas estátuas de mulheres que teriam sido forjadas em ouro por Hefesto para servi-lo. Elas aparentavam estarem vivas e possuíam o dom da inteligência e fala.

> "[...]Para dar apoio ao soberano correram
> duas servas douradas, semelhantes a moças vivas.
> Nelas há entendimento no espírito; são dotadas de voz
> e de força e conhecem os trabalhos dos deuses imortais. [...]"
> (HOMERO, 1950, 415.3-5 / 420.1)

Não é especificada a natureza de tais seres, mas é possível apreender que ao apresentá-los em uma condição de servos dos deuses, existe uma tentativa de hierarquização bastante clara. Tais seres possuíam restrições de ação de acordo com as vontades de quem os criou. Se torna importante entender que a discussão da presença de consciência racional nos artefatos não existia, apenas a utilização de figuras fantásticas que poderiam exemplificar o poder ilimitado de criação de tais deidades.

As Representações da Criação dos Seres

De maneira geral desde a Pré-história diversas culturas buscaram entender as formas de representar a carga imagética que transmitiam outrora de maneira oral. É possível encontrar tais representações fixadas enquanto imagens através de pinturas, esculturas e relevos gravados em minerais.

As alegorias atemporais tratadas por Campbell (1990) podem ser identificadas em textos como o romance gótico "Frankenstein; ou, o Moderno Prometeu" em 1818, atribuído mais tarde à Mary Shelley. A partir de estudos de anatomia e discussões científicas sobre a evolução das espécies naturais do período, a autora narra o trabalho de um cientista em busca de criar a vida a partir de partes do corpo de cadáveres. Victor Frankenstein, o cientista, utiliza dispositivos mecânicos e elétricos para conceber um ser à imagem e semelhança humana.

Adam, o ser criado por Frankenstein, representa uma personagem importante em narrativas sobre a produção de seres artificiais através da tecnologia, discutindo o caráter mitológico da monstruosidade que se apresenta em experiências que aparentam desafiar e contrariar a natureza.

O desenvolvimento das linguagens e da técnica envolvida na produção da representação das alegorias mitológicas permitiam explorações cada vez mais nítidas das alegorias que percorriam as narrativas. Os meios de representação acabam por se interessar pela aparição de tais alegorias na realidade e cotidiano civil, buscando uma representação fiel à imagem real. O surgimento da tecnologia da fotografia e em seguida da animação dos quadros fotográficos em vídeos, fomentou o desenvolvimento de um olhar introspectivo para o próprio fazer das representações, criando espaço para a exploração visual de narrativas fantásticas.

O Imaginário das Máquinas Inteligentes no Cinema

A linguagem do cinema oferece aproximações entre o que temos como realidade material e o que existe para nós no campo mental. A captura de imagens que segue a sequência progressiva de um movimento foi capaz de provocar noções de realidade desde a primeira exibição datada de um filme. Na ocasião, os irmãos Lumière apresentaram o cinematógrafo, inventado por Léon Bouly, através de uma película curta que mostrava um trem chegando em uma estação e passageiros desembarcando. Conta-se que algumas pessoas se retiraram da sala de exibição com receio de serem atingidas pelo trem que chegava.

Considerando que a constituição do imaginário humano está relacionada à experiência sensível (MERLEAU-PONTY, 1999) e também ao ensaio puramente mental (MONTAIGNE, 1996), o cinema oferece estímulos visuais que atingem o imaginário (BUCK-MORSS, 2009) desde os primeiros ensaios desta linguagem.

No contexto da Primeira Revolução Industrial, o imaginário humano indicava estar tocado pela fantasia da experiência visual mecânica: objetos que produziam sons, emanavam fumaça, luzes e que possuíam pouca interferência humana para isso. Como um recurso capaz de animar as imagens da fantasia, o cinema apresentou vasto repertório dentro do gênero de ficção, e assim como na literatura, utilizou-se da ficção-científica para tratar da relação humana com as novas máquinas (RUSSELL, 2017). Seguindo o paradigma das tecnologias digitais, a linguagem do cinema deu forma a discussão sobre a possibilidade de se construir máquinas com capacidades humanas de pensar – o que foi denominado pela ciência da computação de Inteligência Artificial.

Metodologia

A partir da compilação de filmes que tratam da temática da criação de máquinas inteligentes foi possível criar uma listagem de longas e curtas metragens que datam de 1921 a 2018. Organizou-se uma tabela [Anexo] em que fora possível identificar um processo evolutivo que mostra o caráter da apresentação do relacionamento que se estabelece entre homem e máquina. Seguindo este processo de desenvolvimento, foram colhidos os cartazes de divulgação dos filmes e um segundo entendimento se deu a partir da análise gráfica dessas imagens.

A análise de imagens presentes nos cartazes dos filmes possibilitou a identificação de grupos temáticos maiores, que possuíam uma relação com os fatos históricos do período e a visão sobre a tecnologia retratada. A partir daí optou-se por uma divisão cronológica em que os filmes foram divididos em grupos que compreendem um período de vinte anos.

1920 a 1940

Em 1921, com a peça “R.U.R. – Rossumovi Univerzální Roboti”, o escritor checo Karel Capek cunhava o termo robô na ficção-científica. Alguns anos mais tarde, o cineasta austríaco Fritz Lang apresentava “Metropolis” (1927), um longa metragem, que dentre diversos temas distópicos, tratava da criação de uma mulher robô. Em 1934, “Der Herr Der Welt” (“Devastador do Mundo”), dirigido por Harry Piel, mostra o embate entre os trabalhadores de uma fábrica e o robô que agora exerce funções nesta fábrica [Figura 4].

Figura 4: Em Der Herr Der Welt, o embate da automação do trabalho entre em discussão.
Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0025244/

1940 a 1960

A proximidade com a propaganda da corrida espacial da Guerra Fria também influenciou a representação de temáticas espaciais no gênero de ficção científica, associando máquinas inteligentes à exploração de outros planetas. De 1951, o longa “O Dia em que a Terra Parou”, do diretor Robert Wise, trazia um robô de guerra extraterrestre. Já em “Forbidden Planet” (Fred McLeod Wilcox, 1956) e em “The Invisible Boy” (Herman Hoffman, 1957), era apresentado Robby, o robô [Figura 5], com uma estética intergalática.

Figura 5: Robby, o Robô, mostra uma estética espacial típica do período.
Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0049223/

1960 a 1980

Em 1968, o escritor Arthur C. Clarke e o cineasta Stanley Kubrick inauguram a temática da ópera espacial em “2001: Uma Odisséia no Espaço”, com uma espaçonave controlada por um vilão robô, HAL 9000. Alguns anos mais tarde, o tema da ópera no espaço ganha outras proporções com a apresentação de “Star Wars” (1977). O diretor George Lucas apresenta uma dupla de androides dotados de consciência e personalidade [Figura 6], prontos para ajudar os humanos em suas jornadas heróicas.

Figura 6: R2D2 e C3PO, os robôs mostram uma relação de amizade e lealdade com os humanos. Fonte: https://66.media.tumblr.com/tumblr_mapr4hwnqe1qcc5zoo1_1280.gif

1980 a 2000

Com a presença de um contexto neo-noir distópico, “Blade Runner” de 1982, Ridley Scot apresenta os Replicantes, robôs humanoides que passam a se desenvolver sozinhos, alcançando um nível de consciência que os permitia ter sentimentos. Em 1984, “The Terminator” (James Cameron) mostra a possibilidade de um contexto violento e bélico envolvendo a utilização de máquinas inteligentes. A presença de robôs como servos artificiais fica evidente no filme baseado no trabalho do escritor Isaac Asimov, “The Bicentennial Man” (Chris Columbus, 1999), onde um robô é adquirido para realizar serviços domésticos [Figura 7], entretanto, em vista de sua avançada consciência, seu dono o liberta para que ele busque se desenvolver ainda mais.

Figura 7: o robô Andrew fora desenvolvido para realizar tarefas domésticas. Fonte: https://images-0.wuaki.tv/system/shots/10745/original/bicentennial-man.20140731125305.jpg

2000 a 2018

O grande desenvolvimento da ciência da computação, bem como o crescimento do mercado de eletrônicos de consumo e o surgimento de redes sociais pela Internet, alimentam as fantasias sobre a ficção científica do período. Em 2001, com produção iniciada por Stanley Kubrick e finalizada por Steven Spielberg, “AI - Inteligência Artificial” mostra uma realidade dividida entre androides e humanos, em que uma criança robô busca se tornar um menino de verdade. Baseado na obra de Isaac Asimov, o longa “Eu, Robô” de 2004 (Alex Proyas), apresenta robôs com uma estética nova e sofisticada, e novamente trata dos perigos do desenvolvimento de máquinas autônomas.

Alguns anos mais tarde, o diretor Spike Jonze apresenta uma nova forma de relação entre homem e máquina inteligente em “Her” (2013). No longa, Theodore se apaixona por sua nova Assistente Virtual, Samantha [Figura 8]. Baseada em um filme homônimo dos anos 1970, a série de televisão “Westworld”, dirigida por Jonathan Nolan (2016/2018), explora um momento importante dentro do gênero de ficção científica, que é o instante em que a máquina inteligente adquire consciência de sua existência.

Figura 8: Theodore se apaixona pela assistente virtual de seu novo sistema operacional. Fonte: https://mashable.com/2014/01/15/her--singularity/#5YkVI0q7ysqu

Apreensões

A análise dos filmes pode mostrar a existência de um desenvolvimento tanto da representação da relação entre homem e máquina, quanto do tipo de relação que se apresenta entre as entidades inteligentes naturais e artificiais. Na divisão cronológica dos grupos destacados anteriormente, é possível identificar a manifestação de macro temáticas dentro do tema da Inteligência Artificial. Segundo a ideia de que a experiência sensível forma o imaginário que produz a realidade material, os acontecimentos históricos dos períodos destacados influenciaram na produção de tais narrativas cinematográficas.

A partir da identificação de tais acontecimentos, e os relacionando com o banco de dados de cartazes dos filmes, foram desenvolvidos cinco ícones que pretendem sintetizar as temáticas dos períodos de maneira gráfica [Figura 9].

O primeiro ícone mostra a relação de conflito entre homem e máquina muito marcada pela automação do trabalho e guerras. O segundo período ainda é marcado por cenas de conflito bélico e pelo início da propaganda da exploração espacial. No terceiro período, podemos encontrar o desenvolvimento da eletrônica e a expectativa de uma aproximação amigável aos robôs. Em seguida, o quarto período nos mostra o posicionamento superior dos humanos em relação aos robôs - que pode ser identificado desde a origem da palavra tcheca robota, com significado aproximado de trabalhador inferior ou trabalho forçado. No quinto e último período, podemos notar a invisibilidade das máquinas inteligentes, caracterizada pelas computações ubíquas, dando luz a natureza psicológica da relação com uma entidade inteligente que não podemos ver, mas podemos sentir.

Figura 9: Ícones que sintetizam a relação entre homem em máquina durante os períodos descritos. Fonte: do autor.

Considerações Finais

Podemos indicar que os signos presentes em um imaginário coletivo influenciam e, de certa forma, guiam as vontades criativas empregadas na produção humana do artificial (BERGSON, 2006), ou seja, aquilo que não está colocado diretamente pela natureza. A produção imagética acessível a profissionais que atuam diretamente na indústria de eletrônica de consumo alimenta o imaginário criativo de tais profissionais, fomentando o desejo de produção de objetos da ficção.

Muito além de mostrar possíveis cenários futuros, os filmes listados mostram como a discussão sobre o encontro com máquinas inteligentes desperta uma reflexão sobre a relação entre os próprios humanos em uma busca existencial sobre sua própria natureza.

Com a crescente inserção de tecnologias digitais na produção do mundo material, se apresenta urgente a discussão sobre como tais entidades artificiais ditas inteligentes e autônomas (TERZIDIS, 2006) podem interferir e/ou substituir a ação humana.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2009;

BERGSON, Henri. O possível e o real. In: O pensamento e o movente. São Paulo: Martins Fontes, 2006;

BUCK-MORSS, Susan. A tela do cinema como prótese de percepção. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009;

HOMERO. Ilíada. Frederico Lourenço (trad.). São Paulo: Penguin Companhia, 2013;

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 3 ed, 2001;

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. 2° ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999;

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. A força da imaginação. In: Ensaios. São Paulo: Nova Cultural, 1996;

NOURMAND, Tony; MARSH, Graham. Film posters: science fiction. Londres: Taschen, 2006;

RUSSELL, Ben. Robots: the 500-year quest to make machines human. Londres: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2017;

TERZIDIS, Kostas. Algorithmic architecture. New York: Routledge, 2006;

WILKINSON, Philip. O livro da mitologia. 1 ed. São Paulo: Globo Livros, 2018.

Anexo

FILMES SOBRE MÁQUINAS INTELIGENTES						
Ano	**Título do Filme**	**País**	**Nome da IA**	**Software**	**Robô**	**Visão da IA**
1921	R.U.R.	Czech	Marius, Sula, Radius, Primus, Helena, Daemon		x	☹
1927	Metropolis	Germany	Maria's robot double		x	☹
1931	Frankestein (Filme)	USA	o Monstro		x	☹
1934	Der Herr der Welt (i.e. Master of the World)	Germany	Überroboter / Kampfmaschine (i.e. fighting machine), working-robots		x	☹
1936	Things to Come	UK			x	😐
1950	I, Robot	US			x	☹
1951	The Day the Earth Stood Still	US	Gort		x	☹
	Tobor, the Great	US	Tobor		x	☹
	The Sentinel	US	Monolito		x	😐
1956	Forbidden Planet	US	Robot		x	☹
1957	The Invisible Boy	US	Robby the Robot	x	x	☹
1959	Murder and the Android	US			x	☹
1962	The Creation of the Humanoids	US			x	☹
1965	Alphaville	France	Alpha 60	x		☹
1966	Cyborg 2087	US			x	😐
	Colossus	UK	Colossus e Guardian		x	☹
1968	2001: A Space Odyssey	US	HAL 9000	x		☹
	Do Androids Dream of Eletronic Sheep?	US	androides		x	😐
1970	Colossus: The Forbin Project	US	Colossus, Guardian	x		☹
1971	THX 1138	US		x		☹
1973	Westworld	US		x	x	☹

FILMES SOBRE MÁQUINAS INTELIGENTES						
Ano	**Título do Filme**	**País**	**Nome da IA**	**Software**	**Robô**	**Visão da IA**
1974	The Questor Tapes	US			x	☹
	Dark Star	US	Bomb #20	x	x	☹
1975	The Stepford Wives	US			x	☹
1976	Futureworld	US			x	☹
1977	Demon Seed	US	Proteus IV	x		☹
	Star Wars	US	R2-D2, C-3PO		x	☺
1978	Xenogenesis	US			x	😐
1979	Star Trek: The Motion Picture	US	V'Ger		x	😐
	Alien	US		x		☹
1982	Blade Runner	US	Replicants			☹
	Knight Rider (1982 TV series)	US	KITT	x		😐
	Tron	US	Master Control Program	x		😐
1983	Superman III	US	Supercomputer	x		☹
	WarGames	US	WOPR (War Operation Plan Response), Joshua	x		☹
1984	Hide and Seek	Canada	P-1	x		☹
	Electric Dreams	US/UK		x		☹
	The Terminator	US	Skynet, the Terminator	x		☹
1985	D.A.R.Y.L.	US	Daryl		x	😐
1986	Flight of the Navigator	US	Max		x	😐
	Aliens (film)	US			x	☹
	Chopping Mall	US	security robots		x	☹
	Short Circuit	US	Number 5, Johnny Five		x	😐
1987	RoboCop	US	RoboCop, Murphy		x	😐
1988	Short Circuit 2	US	Number 5, Johnny Five		x	☺
1990	RoboCop 2	US	RoboCop		x	☹
	Edward Mãos de Tesoura	US	Edward		x	😐
	Solar Crisis	Japan-US	Freddy	x		😐

FILMES SOBRE MÁQUINAS INTELIGENTES						
Ano	**Título do Filme**	**País**	**Nome da IA**	**Software**	**Robô**	**Visão da IA**
1991	Terminator 2: Judgment Day	US	Skynet, the Terminator, T-1000, T-800	x	x	☹
1994	Star Trek Generations	US	Data	x	x	☺
1995	Ghost in the Shell: O Fantasma do Futuro	Japan	The Puppet Master	x		😐
	Virtuosity	US			x	☹
	Mighty Morphin Power Rangers: The Movie	US	Alpha 5, Zordon, Zords	x		☺
1996	Star Trek First Contact	US	Data, The Borg		x	😐
1999	The Iron Giant	US			x	☺
	The Matrix	US	Agents, Sentinels	x		😐
	Bicentennial Man	US	Andrew Martin			☺
	Star Wars: Episode I - The Phantom Menace	US	battle droids, C-3PO and R2-D2		x	☺
2001	A.I. Artificial Intelligence	US	David, Gigolo Joe, Teddy		x	😐
2002	Star Wars: Episode II - Attack of the Clones	US	battle droids, C-3PO and R2-D2		x	😐
	Resident Evil	UK/Germany	Red Queen	x	x	☹
	S1M0NE	US	Simone	x	x	😐
2003	The Matrix Reloaded	US	Agents, Sentinels	x	x	☹
	Terminator 3: Rise of the Machines	US	Skynet, the Terminator, T-X	x	x	☹
	Natural City	South Korea			x	😐
	Encrypt (film)	US/Canada			x	😐
	The Animatrix	US/Japan			x	😐
	The Matrix Revolutions	US	xAgents, Sentinels	x	x	☹
2004	Ghost in the Shell 2: Innocence	Japan			x	😐
	I, Robot	US	VIKI (Virtual Interactive Kinetic Intelligence), Sonny	x	x	☹

FILMES SOBRE MÁQUINAS INTELIGENTES						
Ano	**Título do Filme**	**País**	**Nome da IA**	**Software**	**Robô**	**Visão da IA**
2005	The Hitchhiker's Guide to the Galaxy	US	Marvin the Paraonid Android, Deep Thought, Eddie the Computer	x	x	☺
	Ainoa	Germany			x	😐
	Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith	US	battle droids, C-3PO and R2-D2		x	☺
	Stealth	US	EDI	x		☹
2006	Ergo Proxy	US			x	😐
2007	Resident Evil: Extinction	UK	White Queen	x		☹
	Transformers	US	Autobots, Decepticons		x	☹
2008	Eagle Eye	US	Autonomous Reconnaissance Intelligence Integration Analyst (ARIIA)	x		☹
	Iron Man	US	JARVIS (Just A Rather Very Intelligent System)	x		☺
	WALL-E	US	WALL-E		x	☺
	My Girlfriend Is a Cyborg	US			x	😐
	WarGames: The Dead Code	US		x		😐
	The Day the Earth Stood Still (2008 film)	US	Gort		x	☹
2009	Terminator Salvation	US	Skynet, the Terminator	x	x	☹
	Moon	UK	GERTY	x		😐
	Maid-Droid	Japan			x	😐
	9	US			x	😐
	Summer Wars	Japan	Love Machine		x	😐
	Transformers: Revenge of the Fallen	US	Autobots, Decepticons		x	☹
2010	Tron: Legacy	US		x		😐
	Iron Man 2	US	JARVIS	x		☺
	Enthiran	IND	Chitti the Robot		x	☺

FILMES SOBRE MÁQUINAS INTELIGENTES						
Ano	**Título do Filme**	**País**	**Nome da IA**	**Software**	**Robô**	**Visão da IA**
2011	Real Steel	US			x	☺
	Person of Interest (TV Series)	US			x	😐
	Black Mirror (TV Series)	UK/US		x		😐
	Ra.One	IND	Ra.One,G.One	x		☺
	EVA	ESP	Eva		x	😐
	Transformers: Dark of the Moon	US	Autobots, Decepticons		x	☹
2012	Prometheus	US	David		x	☺
	Doomsday Book (film)	South Korea		x		☺
	Resident Evil: Retri-bution	UK	Red Queen	x		☹
	Robot & Frank	US	Robot		x	☺
	The Avengers	US	JARVIS	x		☺
	Total Recall	US			x	😐
2013	Her	US	Samantha	x		😐
	Iron Man 3	US	JARVIS, Iron Legion	x	x	☺
	The Machine	UK	Machine		x	😐
	Pacific Rim	US	A.I., Jaegers	x	x	☺
	Elysium	US	Elysium robots		x	☹

FILMES SOBRE MÁQUINAS INTELIGENTES						
Ano	**Título do Filme**	**País**	**Nome da IA**	**Software**	**Robô**	**Visão da IA**
2014	Automata	Spain/ Bulgaria			x	☹
	The iMom				x	☹
	Debug	Canada			x	☹
	Big Hero 6	US	Baymax		x	☺
	Interstellar	US	TARS and CASE		x	😐
	Robocop (2014 film)	US	RoboCop, Murphy		x	😐
	Transcendence	US	Dr. Will Caster	x		☹
	Transformers: Age of Extinction	US	Autobots, Decepticons, Dinobots		x	☺
	X-Men: Days of Future Past	US	Sentinels		x	☹
2015	Ex Machina	UK	Ava		x	😐
	Humans (TV Series)	UK/US	synths		x	😐
	Vice	US			x	😐
	Chappie	US	Chappie		x	☺
	Tomorrowland	US	Athena and other robots		x	☺
	Avengers: Age of Ultron	US	Iron Legion, Veronica, Hulkbuster, Ultron, JARVIS, Vision, FRIDAY	x	x	☹
	Terminator Genisys, aka Terminator 5	US	T-800, T-1000, T-3000, Skynet, Genisys	x	x	☹
	Star Wars: The Force Awakens	US	BB-8, C-3PO and R2-D2		x	☺
	Uncanny	US		x		☹
	Psycho-pass: The Movie	Japan	Sibyl System	x		😐

FILMES SOBRE MÁQUINAS INTELIGENTES						
Ano	**Título do Filme**	**País**	**Nome da IA**	**Software**	**Robô**	**Visão da IA**
2016	Max Steel	US	Steel		x	☺
	Morgan	US	Morgan, Lee Weathers		x	😐
	Resident Evil: The Final Chapter	UK	Red Queen	x		☹
	Rogue One: A Star Wars Story	US	K-2SO		x	☺
	Infinity Chamber	US	Howard	x		😐
	Kill Command	UK		x	x	😐
	Rise (short film)			x	x	😐
	Captain America: Civil War	US	FRIDAY, Vision	x	x	☺
	Westworld: The Maze (#1 Temporada)	US	anfitriões	x	x	☹
	Passengers (2016 film)	US	Ship androids	x	x	😐
	Let's Be Evil	US	ARIAL	x		😐

FILMES SOBRE MÁQUINAS INTELIGENTES						
Ano	**Título do Filme**	**País**	**Nome da IA**	**Software**	**Robô**	**Visão da IA**
2017	Power Rangers	US	Alpha 5, Zordon, Zords	x	x	☺
	Spider-Man: Home-coming	US	Karen, FRIDAY	x		☺
	Juarez 2045	US			x	😐
	Ghost in the Shell (2017 film)	US	Motoko Kusanagi		x	😐
	Transformers: The Last Knight	US	Autobots, Decepticons, Dinobots		x	☺
	Alien: Covenant	US	David		x	☹
	Blade Runner 2049	US	Replicants		x	☹
	Star Wars: The Last Jedi	US	BB-8, C-3PO and R2-D2		x	☺
2018	Upgrade (film)	Australia		x		😐
	Avengers: Infinity War	US	F.R.I.D.A.Y., Vision	x		☺
	Anon (film)	UK	Ether	x		😐
	Future World	US	Ash		x	😐
	Altered Carbon	US		x		😐
	Next Gen	US	Gen-6		x	😐
	Westworld: The Door (#2 Temporada)	US	Anfitriões		x	😐

Inferno: religião, política e cidade no curta metragem de Yael Bartana

Fernando K. B. Oliveira, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
fernandokbraga00@gmail.com
Adriane Silvério Neto, Centro Universitário de Patos de Minas, Brasil
adrianesn@unipam.edu.br
Luis Eduardo dos S. Borda, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
dado@ufu.br

PALAVRAS-CHAVE:

cidade; religião; política; videoarte; Yael Bartana.

RESUMO

Este trabalho é uma leitura do curta metragem Inferno (2013), da artista israelense Yael Bartana. O curta instiga discussões sobre tolerância, cidade, religião e política. A análise recorre às contribuições teóricas de John Locke (Carta sobre a Tolerância), Michel Maffesoli (O Tempo das Tribos. O Declínio da Individualidade nas Sociedades de Massa) e de Maria das Dores C. Machado (Religião e política no Brasil contemporâneo: uma análise dos pentecostais e dos carismáticos católicos). A interpretação que se faz do vídeo associa o curta-metragem ao contexto político do Brasil de nossos dias e alimenta indagações sobre o convívio social dentro deste contexto. O estudo justifica-se pela necessidade premente de debate sobre o atual momento cultural brasileiro: o embate entre a ampliação dos direitos humanos, por um lado, e as posturas conservadoras de determinados grupos religiosos, por outro. O trabalho faz parte do processo de construção de uma dissertação de mestrado sobre semiótica e arquitetura religiosa, pesquisa em andamento no Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia. Alia-se, dessa maneira, às discussões acerca da representação da cidade nos meios áudio visuais e às disputas políticas e religiosas no espaço urbano.

Cidade enquanto signo

A cidade é plurissígnica. Sua leitura implica a adoção de critérios arbitrários de análise com os quais se possam construir discursos para o entendimento de sua dinâmica. Esse, por sua vez, é um processo metalinguístico: o signo urbano é decodificado e traduzido através da linguagem e dos meios de que nos apropriamos para representar a percepção que temos da cidade (FERRARA, 2007).

A constituição plurissígnica do espaço urbano é, por sua vez, índice do modo de organização da estrutura urbana e da ação dos que a produzem. Ler uma cidade ou um recorte urbano, deste modo, implica considerar, para além dos aspectos formais de seu ordenamento ou de suas construções, os ideais e as motivações de quem o produz ou dele se apropria.

Os meios e os modos de tradução de um signo podem evidenciar a intenção daquele que o decodifica: no que concerne ao espaço urbano, o leitor pode criticar, elogiar e até instigar a discussão sobre certos aspectos do que percebe. Isso ocorre através do destaque de certos elementos em detrimento de outros. Esses olhares particulares podem ser realizados através de textos, imagens, desenhos, falas, vídeos e até mesmo de apresentações híbridas, com múltiplos códigos de várias linguagens. É assim que a dinâmica *ad infinitum* de um signo (PEIRCE, 1977) em relação a outro pode ser entendida na cidade: o olhar sobre o signo depende do posicionamento lógico do leitor (ECO, 1972). Deste modo, as possibilidades são infinitas.

Neste sentido, podemos dizer que a presente leitura se remete a outro signo: a percepção que Yael Bartana expressa em seu curta-metragem *Inferno* (2013). A nosso ver, o vídeo de Bartana traduz sua leitura do espaço político da São Paulo atual e sua percepção de como a religião se imbrica neste espaço. Lançado em dezembro de 2013, o curta foi exibido em 2014 na 31ª Bienal de Arte de São Paulo. A obra sugere indagações que se inserem em debates contemporâneos sobre questões como intolerância, religião, política e cidade.

Dentre os diversos olhares e abordagens sobre o vídeo, a leitura proposta parte da inquietação frente ao preocupante momento político brasileiro: o embate entre a reivindicação de direitos e a afirmação de valores (diversidade sexual, feminismo, etc) por alguns grupos minoritários, por um lado, e as posturas conservadoras dos que defendem crenças, valores e posturas religiosas, por outro. Acredita-se que, através deste texto, possam surgir indagações que contribuam para as discussões que concernem às disputas pelo espaço urbano e ao direito de habitar e conviver na cidade.

Neste estudo, as análises do curta são alimentadas pela *Carta da Tolerância*, de John Locke (1632-1704), o livro *O Tempo da Tribos: o Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*, do sociólogo Michel Maffesoli e o artigo *Religião e política no Brasil contemporâneo: uma análise dos pentecostais e dos carismáticos católicos*, de Maria das Dores C. Machado. Suas discussões centram-se na construção do estado moderno e secular (Locke, 1632-1704), nas formas grupais da sociedade pós-moderna (Maffesoli) e no relacionamento entre política e religião no Brasil contemporâneo (Machado). Parte-se da hipótese de que os três textos possam auxiliar na

construção de um contexto lógico para a fundamentação dos questionamentos que se pretende apresentar a partir da leitura do curta-metragem.

A discussão se insere no tema *Arquitetura e Audiovisual: a disputa pelo Espaço nas Telas*, do *III Colóquio Internacional - Imaginário: Construir e Habitar a Terra* (III ICHT 2019). Justifica-se em função de abordar um vídeo que é signo das disputas sociais e políticas que se travam no espaço da cidade.

O trabalho é parte das discussões realizadas no processo de construção de uma dissertação de mestrado sobre semiótica e arquitetura religiosa, pesquisa que se dá vinculada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAU-UFU). Nela investiga-se a arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer através de um enfoque que a trata enquanto signo. O instrumental semiótico, nesse sentido, serve de auxílio à compreensão das possibilidades interpretativas da arquitetura: no que diz respeito à sua forma, ao seu relacionamento com o espaço urbano, e aos movimentos culturais que ali se estabelecem.

Inferno: a videoarte de Yael Bartana

Yael Bartana (1970) é uma artista israelense que explora questões como identidade, política e memória através de fotografias, curtas-metragens e instalações. Seu trabalho destaca-se por requisitar o imaginário do leitor. As forças que conferem significado às suas obras emergem do invisível que as constitui (FURTADO, 2008). Sob esses aspectos, então, a artista explora as potencialidades do signo não verbal, bem como as tensões que decorrem entre as produções e os discursos sobre elas.

Obra de ficção, o curta-metragem *Inferno* (2013) contém aproximadamente 22 minutos e narra o ataque a um templo. O edifício mantém similaridade com o Templo de Salomão, erigido em 2014 na cidade de São Paulo[1]. A narrativa é organizada em sequências de imagens. A primeira delas mostra uma celebração religiosa no edifício: apresenta o movimento dos fiéis e seu direcionamento ao espaço de adoração. Na segunda sequência são apresentados rituais de oração e devoção. Após isso, vêem-se o bombardeio do Templo, o desespero e a morte de vários fiéis. O que resta da construção, então, é apenas uma grande parede, que se transforma numa espécie de "muro das lamentações". As últimas cenas são marcadas pelo (re)começo das adorações; os novos devotos são vistos a orar junto ao muro; vêem-se também vendedores ambulantes, comerciantes de relíquias sagradas, curiosos, visitantes, e um ator que personifica Cristo e tira *selfies* com os turistas.

O texto explicativo, e que é editado pela *31ª Bienal de Arte de São Paulo* (2014), aponta que os atos e acontecimentos apresentados no vídeo são uma referência à construção e destruição do Templo

1 O Templo de Salomão é um grande edifício concluído em 2014 pela Igreja Universal do Reino de Deus. Obra coordenada pelo Bispo Edir Macedo, o templo ocupa quase um quarteirão do Bairro Belém, em São Paulo. A ideia foi construir uma espécie de "réplica" do Templo do Rei Salomão; para isso, importaram-se pedras de Israel. (TEMPLO DE SALOMÃO, 2018).

do Rei Salomão, em Jerusalém (Israel, 564 a.C a 64 d.C). Contudo, uma vez que o edifício se erige em São Paulo e que guarda similaridade com o Templo de Salomão, da Igreja Universal do Reino de Deus, adquire determinados significados vinculados ao contexto cultural brasileiro.

A ficção é clara em abordar aspectos que caracterizam uma sociedade policultural. O curta mostra a devoção dos fiéis que, em suas vestes brancas e largas, vão ao Templo levar flores e animais enquanto oferendas. Muitos dos devotos, inclusive o sacerdote, são figuras andrógenas e usam maquiagens indianas e egípcias. São caracterizações, objetos cenográficos e movimentos ritualísticos que, no vídeo, funcionam como elementos simbólicos e culturalmente híbridos; representam os valores da sociedade ficcional construída por Yael Bartana. Trata-se de um grupo religioso, a propósito, que é similar às varias sociedades "tribais" que se movimentam no espaço urbano contemporâneo. Sua presença, ideias e ações põem em questão, por outro lado, debates a que podem ser relacionados temas como religião, diversidade, tolerância/intolerância, intenções políticas e valores culturais.

Figuras 1 e 2: Movimento dos fiéis e seu direcionamento ao templo. Fonte: Inferno, 2013.

Figuras 3 e 4: Rituais de oração e devoção no templo. Fonte: Inferno, 2013.

Figuras 5 e 6: Destruição do templo e desespero dos fiéis. Fonte: Inferno, 2013.

Figuras 5 e 6: O "muro das lamentações" e o recomeço das adorações. Fonte: Inferno, 2013.

Inferno (2013) também coloca em questão a presença do signo visível (e físico) que é o próprio espaço construído. Põe em debate, portanto, as relações entre o Templo e a cidade[2]. Questões como a monumentalidade, a escala, o equilíbrio, a simetria e o contraste entre o templo e o seu entorno (proeminência e dimensão do edifício) sugerem intenções de poder. Essas estratégias, aliás, têm sido utilizadas desde a antiguidade: a implantação do Parthenon em Atenas, a relação da Catedral de Santa Maria Del Fiore com Florença, as intervenções promovidas pelos papas na cidade de Roma durante os séculos XV e XVI no sentido de destacar as igrejas no espaço urbano, e o caráter proeminente e força imagética das igrejas católicas barrocas (ARGAN, 2004). Elas servem para deixar claros os discursos de supremacia da instância religiosa no espaço urbano. Yael Bartana parece atentar para este fato. A artista produz enquadramentos que exploram a relação de escala do Templo com a cidade e com os devotos.

Figuras 7 e 8: A escala do edifício em relação à cidade e aos devotos. Fonte: Inferno, 2013.

Outro aspecto é a abordagem do espaço enquanto "lugar de memória". Isto é: desde que a devoção junto ao "muro" também é rememoração - ou a atualização - da lembrança de um trauma social (a destruição do templo), o vídeo é instigante no sentido de promover discussões sobre os significados que adquirem os lugares a partir de sua apropriação e investimento simbólico por parte dos grupos sociais[3].

Por fim, o curta permite indagações sobre questões relacionadas à discussão política e social sobre tolerância/intolerância no Brasil. Isso porque a destruição do Templo aponta para os en-

2 Sobre a relação entre igreja e cidade, são interessantes as análises do crítico de arte Giulio Carlo Argan (2004) sobre o sentido simbólico dos templos durante o período Barroco. Em seu trabalho, são esclarecedoras as colocações sobre a relação persuasiva entre os conteúdos formais e estratégias de implantação das igrejas no espaço urbano e a sociedade.

3 A propósito, Teixeira C. Netto (1979) discorre sobre processos de semantização, suprassemantização e ressemantização dos espaços a partir de discursos ou práticas no tempo, em um movimento *ad infinitum*.

frentamentos que dividem os grupos sociais e os posicionamentos ideológicos no espaço político, bem como dos reflexos disso no espaço urbano.

A construção de uma leitura

A leitura do signo não verbal implica a adoção de uma dominante (FERRARA, 2007). Como as associações de um signo com seus possíveis objetos podem ser múltiplas, tal interpretação organiza a tradução do signo não verbal em signo verbal. É o que propomos fazer aqui. Pressupomos que existe uma associação entre o curta-metragem e os embates ideológicos que se travam no atual contexto político brasileiro. Parte-se do entendimento de que essa associação toca questões como: 1. A dificuldade de entender as bases do Estado Moderno e a devida separação entre religião e política; 2. A tendência contemporânea de formação de grupos (tribos) baseados em relações afetuais mais do que em pautas políticas; 3. O surgimento no Brasil de grupos religiosos que tendem a dominar o espaço político e, dentro disso, impor seus valores ao resto do corpo social. Entendendo que estas eram as principais questões que visualizávamos no vídeo, recorremos então às contribuições teóricas de John Locke, Michel Maffesoli e de Maria das Dores C. Machado.

A tolerância no Estado Moderno

O célebre conjunto de textos que inclui a *Carta sobre a tolerância*, do pensador inglês John Locke (1632-1704), aponta argumentos que defendem a ideia do funcionamento independente entre o Estado e a Igreja. Considerado um dos pilares do conceito de Estado Moderno, também discute a necessária tolerância que se requer entre grupos que se enfrentam na arena social e política.

No texto, redigido no século XVII, o autor se posiciona contra interferências da ideologia religiosa no espaço político, e vice-versa. Essa postura é fundamentada sobre três argumentos principais: primeiro, o de que não há documentos que comprovem a delegação de autoridade divina a pessoas ou representantes específicos; segundo, que os modos de ação da Igreja e do Estado são diferentes (enquanto a Igreja age através da persuasão, o Estado se posiciona por coerção); e, por último, que a noção de Deus está acima da simples noção de lei.

Para Locke (1983) o Estado possui obrigação de estabelecer meios legais de proteção dos direitos e dos bens dos cidadãos. A Igreja, por sua vez, é responsável pela regulação de condutas morais dentro de sua comunidade. Igreja e estado, portanto, possuem papéis diferentes. Além disso, a formação dos grupos religiosos, bem como sua sujeição aos preceitos morais da religião à qual se filiam, estaria condicionada à adesão voluntária de seus membros. Nesse sentido, a imposição religiosa a pessoas que divergem daqueles credos não seria aceitável.

Baseado em tais raciocínios, Locke (1983) discorre sobre a *Lei da Tolerância*. Segundo Locke, a tolerância que se requer, no espaço social e político, implica o respeito mútuo entre as Igrejas e

sua não interferência no Estado. Somente deste modo seria possível a garantia dos direitos civis e da propriedade. (Locke cita o exemplo de perseguições religiosas que implicaram na prisão e na apropriação de bens acusados). Dentro desta visão, portanto, o Estado assumiria um caráter laico e a Igreja não se envolveria com questões políticas.

O tempo das tribos

O livro *O Tempo das Tribos. O Declínio da Individualidade nas Sociedades de Massa*, do sociólogo Michel Maffesoli (1998), discute o tribalismo na sociedade contemporânea; ou seja, a formação das "tribos". No texto, o autor chama a atenção para o constante decréscimo das associações formadas a partir de reivindicações sociais e políticas. Contrariamente a isso, vê surgir um número cada vez maior de agrupamentos contemporâneos do tipo tribal. São agremiações afetuais, onde predomina a empatia entre os membros do mesmo grupo. Tal empatia, por sua vez, garantiria a sua unidade, ainda que provisória.

Em oposição às características da sociedade moderna, Maffesoli (1998) afirma que na contemporaneidade existe a substituição de um pensamento social racionalizado pela *socialidade*, ou seja, por uma nova estrutura de massas construída a partir de agrupamentos empáticos: as "tribos". Nelas, há a busca de traços identitários e a construção de senhas de pertencimento (valores, comportamentos, atitudes, etc). Trata-se de algo bastante diverso dos movimentos sociais surgidos no início do século XX e que, construídos a partir da reivindicação de pautas políticas, implicavam o respeito e o reconhecimento dos valores individuais dos que se envolviam nas lutas reivindicatórias.

Considera Maffesoli que o "tribalismo" na contemporaneidade se associa à ideia de policulturalismo (MAFFESOLI, 1998). E observa também que, como a organização dos grupos tribais é de adesão voluntária e requisita certa empatia entre seus membros, ao longo do tempo esses agrupamentos sofrem mutações. Isso acontece na medida em que valores, costumes e posicionamentos são revistos pelo indivíduos e pela própria tribo. Por fim, afirma que, sob uma ótica ampla da sociedade contemporânea, os movimentos entre/intra tribos são traços de uma cultura que se estabelece no espaço urbano.

Maffesoli (1998) também identifica as agregações religiosas como inseridas na mesma lógica e dinâmica das "tribos". Segundo o autor, o modelo religioso costuma dividir-se entre o *tipo-seita* e do *tipo-igreja*. São agrupamentos que, em seu desenvolvimento, tendem à institucionalização. Partindo de um olhar recortado sobre o mundo, os grupos assumem pontos de vista totalitários na medida em que constroem seu posicionamento ideológico. Quando isso acontece, a separação política intra-grupo perde o sentido; os valores da tribo afirmam-se sobre os Individuais (opiniões políticas divergentes, etc) e a empatia intra-grupo desenvolve, uma espécie de "sensibilidade coletiva" em relação ao mundo (eles versus nós). Todos os aspectos da vida passam, deste modo, a serem lidos a partir dos valores, ideais, posturas e comportamentos da tribo.

Religião e política no Brasil

O texto *Religião e Política no Brasil Contemporâneo: uma Análise dos Pentecostais e dos Carismáticos Católicos,* de Machado (2015), discorre sobre a participação de representantes de grupos carismáticos católicos e pentecostais nas agremiações políticas brasileiras. O seu objetivo é identificar os discursos predominantes nas bancadas e assembléias legislativas por parte dos "delegados" da Igreja.

Machado (2015) sinaliza para o crescimento recorrente do número de representantes religiosos em cargos políticos no Brasil e, dentro desse contexto, para a defesa de determinados valores religiosos frente às reivindicações de revisão e ampliação de direitos por grupos feministas, pró-aborto, LGBT's[4], etc. Segundo a autora, esse aumento da ocupação de cargos políticos por representantes religiosos tem relação com três fatores: a redemocratização brasileira no fim do século XX; a situação negativa da cultura política no Brasil; e os interesses de defesa dos princípios morais cristãos frente ao avanço da mobilidade política das "minorias".

Dentre as pautas dos representantes políticos pentecostais estão: a ampliação da representatividade da segunda maior sociedade religiosa do país e a oposição a aspectos da reforma no ensino escolar. Os posicionamentos políticos dos carismáticos católicos, por sua vez, pretendem aumentar o poder político da igreja como forma de intervenção dos representantes de Deus na organização e conduta social (MACHADO, 2015).

Machado (2015) observa que certas reivindicações destes dois grupos religiosos são fortalecidas por sua associação frente ao desenvolvimento de políticas que, sob a sua ótica, contrariam preceitos e condutas cristãs. O resultado é a discriminação social, o preconceito, o desrespeito à opinião, o autoritarismo e a reação contra as reivindicações sociais as mais diversas, como as que pautam os grupos feministas, os que defendem a diversidade sexual, etc. Essas posturas conservadoras, por sua vez, são justificadas com argumentos que se inscrevem na defesa da moralidade sexual e na conservação da família tradicional cristã.

Inferno: religião, política e cidade. Uma possível leitura.

A nosso ver, os significados do curta *Inferno*, de Yael Bartana, emergem das tensões que culminam com o ataque ao Templo. Como o prédio apresentado no vídeo tem flagrante similaridade com o Templo de Salomão (erigido em São Paulo por uma denominação evangélica), a situação é trazida para o Brasil. De qualquer modo, considerando que a artista é israelense e que as ruínas do Templo também lembram o Muro das Lamentações, em Jerusalém, talvez se possa dizer que o vídeo adquire uma abrangência maior que o estrito espaço brasileiro.

Na construção do vídeo, Yael Bartana se apropria de elementos simbólicos híbridos para criar seus personagens ficcionais. As caracterizações, os objetos cenográficos e os movimentos ritualísti-

4 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.

cos são apropriações de comportamentos, signos e "senhas" de diversas "tribos" contemporâneas. Um dos personagens que reza junto ao muro, por exemplo, traz tatuagens pelo corpo (como se tem visto cada vez mais hoje em dia), mas também porta um quipá, uma espécie de boina judaica que indica temor a Deus. Contrariando o esperado, o sacerdote é uma figura andrógena e parece mais próximo daqueles que reivindicam liberdade de gênero do que daqueles que assumem posturas religiosas conservadoras. Bartana embaralha os grupos, portanto.

A artista também não nos esclarece sobre os valores da seita em questão. Tampouco explica o motivo porque foi atacada. Seria tal seita uma agremiação pacífica e tolerante? Por que teria sido atacada? Defenderia valores não aceitos por outros grupos? Seus valores e comportamento colocariam em risco o *status quo*? Ou seja, o modo de vida e os valores da seita seriam uma ameaça aos poderes instituídos?

Seja o que for, o ataque à seita coloca inevitavelmente em questão o problema da intolerância entre os grupos.

A relação do Templo com o espaço urbano também é signo, do mesmo modo que a escala do edifício, sua monumentalidade e sua proeminência no espaço da cidade. Mas signo de que? Tal monumentalidade seria índice de sua origem "divina"? Tal origem, por sua vez, justificaria a pretensão de que os valores ali cultivados se impusessem no espaço social? Ou seja: o Templo reivindicaria a adoração e o reconhecimento de todos. O espaço deixaria de ser laico, neste caso, implicando o desejo de uma unidade social comandada por Deus. Os sacerdotes seriam os porta-vozes do divino e zelariam pelos valores sagrados, a serem transmitidos a todos.

Mas outras questões também são introduzidas. Anos depois do bombardeio do edifício, o recomeço das adorações sobre as ruínas do Templo indica um modo diverso de apropriação do espaço. Para além dos rituais de adoração, são percebidos movimentos de comércio, exploração turística e até mesmo certa banalização da devoção. Junto à enorme parede que sobrou, e que evoca o Muro das Lamentações, em Jerusalém, camelôs passam a vender tanto imagens religiosas quanto objetos não religiosos e vulgares. E um homem parecido com Jesus pousa para "selfies" com os devotos, visitantes e curiosos. O espaço é ressignificado e passa a funcionar não apenas como lugar de memória e devoção, mas também como lugar de consumo.

Bartana deixa em aberto as possibilidades de leitura do vídeo. De qualquer modo, as questões estão lá colocadas. Articuladas ao contexto brasileiro (o edifício é similar ao Templo de Salomão e à sua situação urbana em São Paulo), as imagens parecem deixar algumas indagações sobre o atual cenário político brasileiro: na dificuldade de assimilar e compreender os novos valores comportamentais que têm surgido na contemporaneidade, estarão determinados grupos assumindo uma posição que, em seu conservadorismo, gera posturas intolerantes e autoritárias? A falta de entendimento e clareza acerca dos limites entre Estado e Igreja estaria levando à imposição de valores (morais, religiosos, etc) que são defendidos apenas por determinadas associações religiosas? Estaria havendo o esquecimento ou a desinformação de que, fundado sobre bases laicas, cabe ao Estado tão somente defender a liberdade de comportamento ou até

mesmo a profissão de fé da sociedade? A tentativa de construir um “paraíso” onde todos são “irmãos” e partilham os mesmos valores (religiosos) estaria levando ao “inferno” da intolerância e da falta de respeito mútuo? Por fim, a Utopia moderna de uma cidade e de um espaço público de respeito e convívio pacífico estaria sendo substituída pela inquietante e perturbadora visão de uma sociedade antimoderna e fratricida?

Eis alguns questionamentos que, construídos a partir da leitura de *Inferno*, podem constituir, a nosso ver, um debate sobre a produção do espaço urbano brasileiro no contexto de sua atual situação social, política e cultural.

Referências[5]

31ª Bienal de arte de São Paulo [online]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. Apresenta as obras expostas na 31ª Bienal de arte de São Paulo. [acesso em 23 de outubro de 2018]. Disponível em: < http://www.31bienal.org.br/>.

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio desde el barroco a nuestros dias*. Buenos Aires: Ed. Nova Visión, 1973.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*: *ensaios* sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*: introdução à pesquisa semiologia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

FURTADO, Beatriz. *Imagens em risco, a experiência na obra de Yael Bartana*. Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário, agosto, 2008, nº 4, p. 123-133. [acesso em 24 de outubro de 2018]. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/index04.html>.

GUTIERREZ, Carlos. *Visita ao centro cultural Jerusalém*. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP - Ponto Urbe, 2011, nº 9. [acesso em 05 de novembro de 2018]. Disponível em: < https://journals.openedition.org/pontourbe/339>.

HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

Inferno. Direção e produção de Yael Bartana. 2013. New York, Amsterdam, Tel Aviv: Studio Yael Bartana, Petzel Gallery, Annet Gelink Gallery, Sommer Contemporary Art, 2013. Curta metragem (22min), sonoro, colorido [online]. [acesso em 23 de outubro de 2018]. Disponível em: <http://yaelbartana.com/project/trembling-time-2001-1>.

KNOTT, Kim, KRECH, Volkhard, MEYER, Birgit. *Iconic Religion in Urban Space*. Material Religion, junho, 2016, vol. 12, nº 2, p. 123-136. [acesso em 24 de outubro de 2018]. Disponível em: < https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17432200.2016.1172759>.

LOCKE, John. *Carta sobre a tolerância*. Tradução de Anoar Aiex. Coleção Os Pensadores. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MACHADO, Maria das Dores C. *Religião e política no Brasil contemporâneo*: uma análise dos pentecostais e dos carismáticos católicos. Revista Religião & Sociedade, dezembro 2015, vol. 35, nº 2, p. 45-72. [acesso em 23 de outubro de 2018]. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1590/0100-85872015v35n2cap02>.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *A construção do sentido na arquitetura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

5 De acordo com a International Organization for Standardization (ISO 690).

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1977.

Templo de Salomão [online]. São Paulo: Igreja Universal do Reino de Deus, 2018. Website institucional do Templo de Salomão. [acesso em 23 de outubro de 2018]. Disponível em: <https://sites.universal.org/templodesalomao/>.

Yael Bartana [online]. Yael Bartana, 2017. Website da artista Yael Bartana, apresenta seus projetos, biografia, publicações e textos. [acesso em 23 de outubro de 2018]. Disponível em: <http://yaelbartana.com/>.

O documentário de resistência como contranarrativa nas disputas pelo espaço urbano

Maísa Fonseca de Almeida, Universidade de Araraquara, Brasil
maisafonseca@gmail.com

Manoel R. Alves, Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) – Universidade de São Paulo (USP), Brasil - mra@usp.br

Maíra Cristo Daitx, IAU USP, Brasil - mairadaitx@gmail.com

Bárbara Gonçalves Guazzelli, IAU USP, Brasil - barbara.guazzelli@gmail.com

Tainá Hermoso , IAU USP, Brasil - taina.hermoso@gmail.com

Milena Cristina Sartori, IAU USP, Brasil - milenasartori@gmail.com

Bárbara Pozza Scudeller, IAU USP, Brasil - barbaraps14@gmail.com

Palavras-chave :
Documentário de resistência; Direito à cidade;
Macroprocessos urbanos; Produção audiovisual.

RESUMO

O gênero documental, frente à produção cinematográfica recente, tem ampliado o debate crítico de temas relacionados à cidade contemporânea se comparado ao gênero ficcional. Um de seus subgêneros é o documentário de resistência, que aborda perspectivas diferentes e divergentes daquelas comumente apresentadas pelas mídias convencionais ao fazer uso de uma narrativa que privilegia o lado menos favorecido de uma disputa ou de um conflito. Este artigo fundamenta-se na análise de sete desses documentários, nacionais e internacionais: Hiato (2008), Pixo (2009), Atrás da Porta (2010), Leva (2012), Espacio Modular (2013), Domínio

Público (2013) e Bye Bye Barcelona (2014). Essas peças cinematográficas ilustram processos urbanos correlatos que aconteceram e ainda ocorrem em âmbito global, como a gentrificação e a turistificação, mas com retratos em escala local. Estes fenômenos são representados nos objetos de análise por meio da exibição de disputas territoriais e fenômenos culturais espontâneos, nos quais o direito à cidade configura a principal chave de leitura para a análise dos documentários, e a segregação urbana é evidenciada na relação conflituosa e sob a perspectiva dos diferentes atores envolvidos nesses processos. Os acontecimentos exibidos nestes documentários registram como a segregação socioespacial tem se consolidado nas cidades contemporâneas, reproduzida durante os megaeventos e as transformações imobiliárias, e evidenciada no cotidiano pela arte urbana de rua e o "pixo", em um "rolezinho" em um shopping de elite, e nas ocupações do Movimento Sem-Teto nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A turistificação do espaço urbano é outra abordagem de análise em relação a espaços patrimoniais cujo planejamento urbano corrobora no processo de produção de um espaço voltado para um consumo sofisticado e da ideia de uma cidade mercadoria, com o consequente fenômeno da especulação imobiliária. Nestes espaços patrimoniais, observa-se uma interferência e constituição de uma nova paisagem cultural e novas dinâmicas socioculturais, representadas por cenas em áreas turísticas de Barcelona, pela construção de novas edificações em Valparaíso e pelas consequências decorrentes dos megaeventos brasileiros. A partir destas questões, o percurso entre as peças selecionadas pretende elucidar e exemplificar, por meio do recurso audiovisual, como tais processos culminam em conflitos entre a memória e o lugar e em disputas entre os sujeitos e o mercado. Os documentários citados foram exibidos e debatidos no ciclo de cinema "Urbanicidades", realizado semestralmente desde 2015, promovido pelo grupo de pesquisa Laboratório de Estudos do Ambiente Urbano Contemporâneo - LEAUC - do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - IAU USP, no qual se integram os autores deste artigo.

Introdução

A produção cinematográfica documental recente, nacional e internacional, tem tido um papel cada vez mais importante no registro do processo de produção da cidade contemporânea, seus fenômenos e transversalidades. Este gênero é caracterizado por uma maior independência e liberdade em comparação ao gênero ficcional, devido aos menores custos de produção e equipe necessária para sua execução. Livre das limitações impostas pela direção de atores e elaboração de falas, ele possibilita o aprofundamento e novas abordagens de suas temáticas, e se revela como uma importante ferramenta para grupos sociais resistentes a processos agressivos de exploração do solo, de comprometimento do direito à cidade e de desconstituição de paisagens culturais.

O conceito de resistência remete ao "ato ou efeito de resistir; força que se opõe a outra, que não cede a outra; força que defende um organismo do desgaste de doença, cansaço, fome, etc.; aquilo que se opõe ao deslocamento de um corpo que se move; luta em defesa; defesa" (FERREIRA, 1999, p. 1752). Neste sentido, a identificação do documentário como de "resistência" está em suas contranarrativas nas disputas e conflitos.

Dentro de tal contexto, este trabalho[1] analisa o documentário de resistência como um instrumento de representação que pode auxiliar na compreensão de processos da produção do espaço urbano, da hegemonia do modo de produção do capital neoliberal e, portanto, de suas consequentes formas segregadoras do espaço - abordando questões tais como os movimentos de luta por moradia, o direito de ir e vir, e o acesso aos espaços públicos e às infraestruturas de cultura, transporte, saúde e educação. Estas disputas e conflitos, diferentemente das obras de ficção - em que estes fenômenos podem aparecer inicialmente de forma simulada ou como estrutura narrativa de enredo -, tornam-se o tema principal que estrutura a narrativa dos documentários.

Na busca por compreender aspectos da produção da cidade, de suas lógicas e dinâmicas, a análise de movimentos sociais e outras formas de resistência têm sido fundamentais para salientar as contradições presentes na busca do capital financeiro por novas formas de crescimento e lucro, questões que perpassam a produção do espaço urbano. Em relação à busca por soluções para estes problemas e à garantia do direito à cidade, é necessária, segundo David Harvey (2009, p.6), "a participação direta dos cidadãos e cidadãs nos processos de produção e reconfiguração das cidades que devem estar voltadas para o bem estar das pessoas e não para o atendimento dos interesses do capital".

Alguns dos problemas na busca desenfreada pelo lucro como critério do uso do solo urbano e o interesse de classes dominantes e do capital, acabam materializando uma forma de consumo sofisticado das cidades. Neste, evidencia-se a construção de diferentes formas de segregação socioespacial e a desassociação da ideia do "local", daquilo que é singular em seu contexto sociocultural, em virtude da construção de novas relações com o território. Muitas vezes, essas novas relações são ausentes de preocupações com as demandas sociais desvinculadas do mercado, e objetivam ou são reflexo de uma concorrência entre as cidades, e de uma inserção em uma economia global. Como consequência dessa reconfiguração, esses documentários revelam em âmbito urbano um acirramento de desigualdades sociais e a conformação de uma cidade que não é acessível e de direito de todos.

Pautado nesta reflexão, o objetivo deste artigo é, por meio da análise de documentários brasileiros e internacionais, estabelecer correlações e discutir as diversas formas de **disputa urbana** retratadas neste gênero cinematográfico, a partir de duas chaves de leitura: 1) uma que retrata macroprocessos de transformação espacial, exemplificadas pela turistificação de cidades, gentrificação e segregação socioespacial (sociedade enquanto *objeto* do processo); 2) outra que retrata os conflitos socioespaciais de domínio e direito à cidade através dos movimentos de moradia e manifestações culturais (sociedade enquanto *sujeito* do processo).

1 Este artigo teve como ponto de partida discussões desenvolvidas pelo Laboratório de Estudos do Ambiente Urbano Contemporâneo (LEAUC) - grupo de pesquisa composto por docentes, pesquisadores e alunos do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP) - ao longo das edições do evento "Urbanicidades", iniciado em 2015 na instituição, com a exibição do documentário "O som ao redor". Após a primeira experiência, 4 ciclos foram realizados, tendo sido exibidos os seguintes filmes/documentários: 1°) "Um lugar ao sol", "O menino aranha", "O menino e o mundo", "Atrás da Porta", "Leva", "Carta Sonora", "Pixo", "Eletrodoméstica", "Lixo Extraordinário", "Que horas ela volta", e "Boa noite solidão"; 2°) "Bye Bye Barcelona", "Aquarius", e "Do the right thing"; 3°) Ficción Inmobiliaria, Hiato e "Espacio Modular"; e 4°) "Ensaio sobre a cegueira", "Domínio Público", "Um lugar ao sol", e "A cidade é uma só".

Na primeira chave de leitura, o *processo de transformação* é o tema principal do documentário, e concentra-se em reunir pontos de vista antagônicos imprimindo uma determinada "imparcialidade" na produção documental - mesmo que ainda seja perceptível a posição do diretor em relação ao tema; na segunda chave, por sua vez, observa-se uma imersão na discussão pautada pelo conflito e pela disputa, em que um dos lados - geralmente aquele excluído e silenciado socialmente - é a temática estrutural da narrativa, escolhido para ser retratado, sendo a representação do *grupo social* o tema principal do documentário, bem como suas formas de articulação e ação, demonstrando uma posição mais clara da informação que deseja ser passada sobre os eventos da realidade.

Desse modo, foram escolhidos para a análise sete documentários produzidos nas duas primeiras décadas do século XXI, tanto em âmbito nacional quanto internacional, considerando que a lógica dos processos de produção do espaço urbano aqui discutidos se desenvolvem em escala global.

Na primeira chave de leitura estão Bye Bye Barcelona (2014), Espacio Modular (2013) e Domínio Público (2013), filmes que abordam os processos de produção do espaço urbano na contemporaneidade e suas consequentes formas de exclusão socioespacial, nos quais a sociedade - os habitantes das cidades em transformação - é retratada como *objeto* destes processos, não o foco de suas narrativas. Para a segunda chave de leitura, foram escolhidos os documentários Hiato (2008), Pixo (2009), Leva (2012) e Atrás da Porta (2010), que, além de retratarem as exclusões socioespaciais urbanas, buscam abordá-las a partir de movimentos de resistência, colocando a sociedade como *sujeito* - e não objeto - de suas narrativas.

Como representações da cidade contemporânea, essas peças cinematográficas configuram fontes de informação e ilustram, em escala local, características de processos que acontecem em âmbito global. Funcionam então, como fragmentos de análise para a discussão de processos de gentrificação e turistificação, disputas territoriais ainda presentes (mas já absorvidas ou parcialmente absorvidas), e fenômenos culturais espontâneos e conflitantes de momentos ainda recentes da história.

O documentário de resistência e os conflitos socioespaciais

A análise da cidade pelo cinema mostra-se, cada vez mais, como um instrumento capaz de auxiliar em sua compreensão, principalmente após a evolução deste meio de representação e a ascensão de uma cultura pautada por imagens. Os estudos culturais, neste sentido, juntam-se aos estudos urbanos para desvendar o espaço urbano e suas formas de representação audiovisual (COSTA, 2008; KRSTIC, 2017; CLARKE, 1997; SHIEL & FITZMAURICE, 2003), a partir de seus discursos (estabelecimento de narrativas), estrutura de montagem (ordem, alternância e paráfrases), elementos artísticos (fotografias e sons urbanos) e levantamento de documentos (como matérias de jornais e revistas que reportem a algum determinado evento). Para Costa (2008) e Santaella (2003) os meios de comunicação - nos

quais inclui-se o cinema - são uma ferramenta, tal como um espaço em que se negociam significações, constituindo-se enquanto *lócus* para os debates sociais da atualidade, como aqueles sobre disputas, a exclusão e a busca por direitos.

O documentário de resistência, neste contexto, é um dos gêneros fílmicos que estrutura a sua narrativa por meio do levantamento de dados, da representação e do registro do espaço urbano em seus aspectos materiais e imateriais (a cidade concreta, as forças produtivas, a percepção, ideologias, percursos e memórias de sujeitos sobre ela), fundamentado em fatos e acontecimentos reais - o que o distingue do gênero de ficção - e priorizando a verossimilhança, a literalidade e o registro *in loco* (MELO, 2002) e, por outro lado, imprimindo um discurso pessoal (do diretor). A "realidade" retratada no documentário, portanto, é indireta, pois a figura do diretor irá sempre influenciar na compreensão de mundo que é retratada, através da escolha dos entrevistados, síntese dos documentos levantados, das montagens e das imagens registradas - "tudo é trabalhado para assimilar o ponto de vista do diretor" (MELO, 2002, p.32); mas, ainda assim, como as demais representações audiovisuais, o documentário traduz pensamentos e valores de uma sociedade e seu momento histórico (ANJOS; OLIVEIRA; COLUCCI, 2014), revelando e co-produzindo identidades e subjetividades (COSTA, 2008; SANTAELLA, 2003).

O documentário de resistência, mesmo ainda sem referências diretas a este nome, pode ser caracterizado como a parte do gênero documental que busca criar uma narrativa do lado menos favorecido de uma disputa - comumente silenciado pelas mídias convencionais, e que o afasta do gênero jornalístico. Assim, busca-se guiar o público - ou persuadi-lo (MELO, 2002) - para outra perspectiva dos fatos, por meio do reforço ou desconstrução de uma determinada imagem sobre um grupo, movimento, processo ou indivíduo, do registro de situações internas e distantes do contexto do público e, algumas vezes, do apelo emocional. Neste tipo de documentário é muito clara a imposição de uma *contranarrativa* a um discurso hegemônico, que exclui do diálogo uma parcela da sociedade. Desta maneira, a análise deste tipo específico de documentário - que irá oscilar entre produções mais e menos combativas em sua forma de comunicação - se mostra de extrema relevância para o entendimento dos movimentos e grupos de resistência em conflitos socioespaciais contemporâneos, colocando-se como uma fonte de informação e debate muito importante para os estudos urbanos.

Pode-se verificar o aumento recente desta forma de produção documental (ANJOS; OLIVEIRA; COLUCCI, 2014), inclusive os que tratam de conflitos sobre o espaço urbano. Mas, seria esse fato um resultado do aumento dos conflitos e disputas espaciais, advindas de um espaço urbano cada vez mais complexo e de contradições em seu processo de produção?

A primeira resposta é negativa, já que há registros anteriores de obras de ficção que já indicavam conflitos de caráter socioespacial, como as levantadas pelo coletivo Left Hand Rotation em seus curtas de "Ficción Inmobiliaria" (1, 2 e 3). Neste trabalho de pós-produção, o coletivo argumenta que desde o surgimento do cinema ficcional já havia um gênero dentro das obras que estipulava o "mercado imobiliário" e suas respectivas personagens como vilões de enredos, bem como uma estrutura recorrente de elaboração da narrativa que

expunha a luta dos mais desafortunados pela garantia da permanência em seus territórios de pertencimento e a resistência contra forças que buscam sua expulsão e/ou eliminação. O que é possível afirmar-se, no entanto, é que as transformações do espaço urbano geram novas facetas que serão registradas pelo cinema, e devido à sua complexidade, poderão ser registradas e narradas de diversas formas.

Deste modo, acredita-se que os filmes que abordam as disputas urbanas socioespaciais acompanharam o crescimento da produção audiovisual, na qual a produção documental, por sua vez, adquiriu sua relevância na produção cinematográfica devido a razões de ordem, respectivamente, global e local: 1) os avanços tecnológicos que propiciaram maior facilidade no registro de imagens e sons, através de câmeras portáteis e celulares, bem como sua disponibilização aberta em plataformas de *streaming*, como Vimeo e Youtube; e 2) a democratização da produção audiovisual através do surgimento de diversas oficinas para a produção de conteúdos representativos dos espaços urbanos periféricos (ANJOS; OLIVEIRA; COLUCCI, 2014) -, cujos grupos sociais foram, a partir do século XXI, no Brasil e outros países da América Latina, alvos de políticas públicas de redução da pobreza e de inclusão social.

Logo, estes grupos passaram a registrar e produzir as suas próprias representações audiovisuais dos fatos, reforçando suas identidades e elucidando suas posições nas disputas a partir de um ponto de vista interno. Este acontecerá, então, na base da produção fílmica, na qual os membros de movimentos de resistência não são simplesmente objetos de análise, mas construtores da narrativa que desejam que seja transmitida, permitindo que o "outro de classe assuma o discurso e não seja abafado pela voz do cineasta" (BERNARDET, 2003 *apud* ANJOS; OLIVEIRA; COLUCCI, 2014); criando não somente um material audiovisual, mas tornando-se os próprios agentes de uma mudança urbana (VILLARMEA ÁLVAREZ, 2015 *apud* KRSTIC, 2017).

É o caso dos documentários "Hiato" (2008) e "Atrás da Porta" (2010), cujo diretor Vladimir Seixas foi convidado para a realização deste último (junto ao líder "Chapolim"), após a repercussão positiva do primeiro. Em Hiato (2008), o diretor expõe por meio de entrevistas com alguns manifestantes e outros especialistas em linguagem e comunicação, e por cenas gravadas pelos próprios manifestantes, de um evento ocorrido no ano 2000, nele algumas pessoas de uma classe socialmente excluída foram até o Shopping Rio Sul para "olhar as lojas" e exercer seu "direito de ir e vir". O documentário busca expor os fatos ocorridos a partir do ponto de vista e dos registros dos próprios manifestantes, que alternavam seus discursos entre um ato político, uma crítica à desigualdade ou um simples passeio.

A postura assumida pelo diretor na exposição dos fatos - com um viés claramente de apoio à manifestação e à sua multiplicidade, incluindo comentários de apoio feitos pela entrevistadora entre as falas dos manifestantes em Hiato, e diferente da mídia jornalística em geral, que procurou associá-la de forma recorrente a um movimento (MTU - Movimento dos Trabalhadores Unidos; CUT - Central Única dos Trabalhadores; e MTST - Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) -, foi uma das razões pelas quais, anos depois, alguns manifestantes o convidaram para a co-produção do documentário sobre as ocupações de prédios no Rio

de Janeiro, atestando essa transição da figura do manifestante de *objeto* para *sujeito* da produção cinematográfica e documental. Em Atrás da Porta, as ações de desapropriação, nova ocupação e despejo (retratados nessa ordem) foram intercaladas com depoimentos de membros dos movimentos, identificados apenas pela ocupação da qual fazem parte. Também houve uma preocupação em se mostrar a abordagem do poder público - e da polícia violenta nos atos de remoção -, as ações e desdobramentos enquanto ocorrem (não mais como um resgate histórico de registros), a partir da visão *interna* dos moradores e o firme posicionamento sociopolítico no qual as lideranças se baseiam.

Esta evidência traz à tona outra característica fundamental desta forma documental: o papel da imprensa tradicional como instrumento de proteção, validação e comunicação direta ao público (principalmente nos acontecimentos transmitidos ao vivo). Em ambos os filmes (Hiato e Atrás da Porta), ressalta-se a importância de sua presença durante a "invasão", operando como resguarda aos manifestantes no confronto com a polícia e outros órgãos repressores. Ou seja, a presença de câmeras pertencentes a uma entidade profissional (seja para documentários ou notícias) durante o ato político em si é um mecanismo de proteção para estes grupos, pois acredita-se que a partir de seus registros nenhum desrespeito ao direito legal ou humano será cometido sem que ao menos que se pense nas consequências.

> Então, o que que eles fizeram... Eles é... contactaram toda a grande imprensa. A grande imprensa foi avisada: "Ah, vamo tomá o shopping" e aí a grande imprensa foi dá cobertura, porque era notícia... Quer dizer, não interessava ser solidário ao Sem-Teto, mas interessava notíciá um possível confronto, uma ocupação, até querer denunciar uma barbárie dos mais pobres, não sei... Mas, enfim, os caras.... a grande imprensa cobriu. E aí, os caras foram barrados pela polícia. A polícia tentou barrar o prosseguimento deles... Quando viu a imprensa dentro do ônibus, é... Entendeu que não conseguiria barrar, que aquilo ali serviria como... A presença da imprensa ali era um salvo-conduto pra eles. E através, então, daquela câmera de televisão de uma grande estação de televisão do Brasil, com um cinegrafista com crachá da empresa, intimidou o policial. (HIATO, depoimento de Silvio Teles, documentarista. 04'15". 2008)

Sobre outro aspecto - que busca atingir o espectador através do apelo emocional -, na produção Leva (2012), manifestantes são entrevistados e revelam aspectos de sua vida pessoal, em uma narrativa audiovisual cuja ferramenta busca desconstruir uma imagem que articula os movimentos de moradia como atos "criminosos" ou que caracteriza seus participantes como "vagabundos", reforçando todos os aspectos organizacionais da ocupação do Edifício Mauá, em São Paulo (LEVA, 2012). Assim como em Hiato, os manifestantes são novamente retratados com uma abordagem mais humanizada, através de entrevistas em seus locais de moradia e trabalho; mas, diferentemente deste, a relação com o movimento de reivindicação por moradia é clara, e salientada na fala e no discurso dos moradores, com a captura de imagens de bandeiras e logos, numa tentativa de associá-los à qualidades positivas. Observa-se um domínio maior do diretor na narrativa visual por meio da exposição de imagens em comparação com a produção Atrás da Porta, cuja descrição adquire um caráter mais intenso, que potencializa o envolvimento do espectador pela própria forma de registro das imagens - produzidas pelos próprios moradores, com aparatos tecnológicos individuais, tais como, câmeras e celulares.

Com exceção da cena final de Leva que registra uma nova ação de invasão/ocupação, todas as suas cenas fundamentam-se no instrumento da entrevista e de imagens do cotidiano dos moradores, sob a perspectiva do diretor. Dessa forma, podemos observar que há sempre uma escolha a ser feita pelo diretor na retratação dos eventos e manifestações, que poderão oscilar de contranarrativas mais ou menos intensas e violentas.

Por outro lado, há outras obras em que o diretor, devido à conflituosidade do tema, tentará ser mais imparcial mesmo que, pela forma de conduzir a narrativa, o ponto de vista do lado reprimido ganhe maior projeção. Representando esta categoria, Pixo (2009), documentário no qual importantes nomes de artistas de rua da cidade de São Paulo defendem sua arte - o "pixo" - como uma manifestação representativa de um coletivo que recobra seu "direito de opinar" e que busca, por meio desta atividade e expressão, uma comunicação visual e diálogo com a sociedade.

Nesta produção audiovisual brasileira - um importante registro da manifestação artística de rua, com a participação de representantes e atos relevantes do movimento em defesa do "pixo" -, o diretor neutraliza de certo modo a sua opinião, pois não é evidente se ele é a favor ou contra esta forma de linguagem e manifestação, que reivindica seu espaço físico e social na cidade, deste modo, a narrativa tensiona a questão, de modo a provocar um debate crítico mais aprofundado. Novamente o instrumento da entrevista estrutura parte da narrativa, e são exibidos depoimentos divergentes - reforçando os diferentes olhares sob a mesma temática -, conjuntamente aos registros de imagens dos momentos de pixação, produzidos pelos próprios pixadores, e por outros participantes do documentário - pessoas externas ao movimento do "pixo", contrários ou favoráveis, buscando garantir ao espectador a liberdade de julgamento.

O documentário Domínio Público (2013) apresenta depoimentos de grupos excluídos que vivenciaram os processos de remoções e de militarização da segurança pública em nome dos megaeventos sediados no Rio de Janeiro. Uma parte dos depoimentos foram colhidos durante os protestos realizados nos arredores do Estádio do Maracanã (Estádio Jornalista Mário Filho), ao final do megaevento esportivo da Copa do Mundo e que foi sediado no Rio de Janeiro em 2014. Estes depoimentos expõem perspectivas divergentes, por um lado de torcedores a favor da realização do evento na cidade, e de outro lado de manifestantes contrários a algumas ações do Poder Público, a exemplo, a demolição da Aldeia Maracanã no Rio de Janeiro.

Em Domínio Público o posicionamento do diretor é mais evidente, pois é possível perceber certa ironia na montagem feita pelo diretor, que contrapõe o discurso político de enaltecimento à realização do evento - com a participação de políticos entrevistados que atualmente estão detidos pelo envolvimento em atos de corrupção durante o período em questão no documentário - e a imagens que representam as contradições excludentes deste processo, segregadoras socialmente e violentas formas de transformação da cidade. É válido ressaltar que o longa-metragem foi produzido de forma independente, com recursos colaborativos, o que reforça o caráter de imposição de uma *contranarrativa* a um discurso hegemônico, pois possibilita ao diretor maior liberdade na apresentação dos acontecimentos.

Figura 1: Cena de Domínio Público (32'43"). Figura 2: Cena de Domínio Público (22'34''). Equipamentos públicos construídos para a Copa do Mundo próximos às favelas cariocas. Enquadramento de separação entre os territórios, o aqui e o lá. Fonte: DOMÍNIO, 2014.

Ainda dentro da categoria da temática de transformações urbanas voltadas ao turismo, a película espanhola Bye Bye Barcelona (2014) se utiliza de entrevistas com moradores de bairros largamente atingidos pelo processo de turistificação da cidade de Barcelona. Ganham voz professores universitários especialistas - tal como em Hiato - no tema abordado em contraste com cenas urbanas que mostram essencialmente o comportamento dos turistas durante as visitas. Como o turismo frequentemente é entendido como uma atividade que contribui para o crescimento de uma cidade, Bye Bye Barcelona oferece outro ponto de vista em relação a esse discurso hegemônico ao ressaltar a massificação de espaços históricos que se voltam ao consumo e os conflitos em relação à escala dos lugares, que não comportam a quantidade de visitantes e impactam a vida dos moradores.

Figura 3: Cena de Bye Bye Barcelona (00'37"). Figura 4: Cena de Bye Bye Barcelona 26'44''. Ônibus panorâmicos e a superlotação dos passeios públicos da cidade de Barcelona. Fonte: BYE BYE, 2014.

Apesar dos ganhos relacionados ao alavancamento de Barcelona como cidade global, o documentário exibe dados que questionam a explosão massiva do turismo na cidade ao abordar a especulação imobiliária e modificações de ocupação territorial provocadas por esse processo, sendo estes registros poucas vezes divulgados e por isso distantes do contexto do público. As colocações apresentadas em Bye Bye Barcelona deixam claro quais são as reivindicações dos entrevistados, apesar de mostrarem pontos de vista divergentes entre aqueles que veem uma

possibilidade de lucro individual com o processo e aqueles que veem seus laços com o local sendo perdidos de forma rápida e, por vezes, violenta. A diferença essencial deste processo, no entanto, está na violência psicológica que é feita com seus moradores - ameaças, induções de preço, etc. - que se afasta da violência física cometida de forma direta nos conflitos brasileiros dos filmes Hiato, Leva, Atrás da Porta e Domínio Público.

Seguindo essa linha, também pode ser citado o documentário Espacio Modular (2013), que se passa na cidade de Valparaíso (Chile), um dos mais importantes centros urbanos turísticos e com grande visitação no Chile. Valparaíso foi classificada como patrimônio da mundial pela Unesco em 2003, devido a seus atributos arquitetônicos e naturais, como um importante testemunho e representação da arquitetura do final do século XIX, a adaptação do tecido urbano vernacular as encostas íngremes da topografia da cidade, com uma grande variedade de torres de igrejas.

Do mesmo modo que Bye Bye Barcelona, Espacio Modular também aborda o processo de turistificação da cidade com entrevistas de moradores, porém as cenas são apresentadas enquanto as vozes de alguns sujeitos são reproduzidas ao fundo, conferindo uma narrativa mais artística à película do que aquelas trazidas pelos outros documentários aqui analisados. Os depoimentos são entrecortados por cenas panorâmicas da cidade, que mostram a paisagem urbana montanhosa ocupada essencialmente por edificações térreas - caracterizada pelo patrimônio vernacular da cidade - que sofrem com a interferência de obstrução visual devido a construção de novas edificações verticais e torres destinados à especulação imobiliária.

O efeito visual de luz e sombra que também caracteriza os momentos desta cidade portuária são enfatizados, o enquadramento do tecido urbano, que culmina na vista para o mar, aliado à utilização de momentos como o pôr do sol, intenciona emocionar em relação aos antigos moradores - comunidade originária do patrimônio mundial - de Valparaíso que perdem o direito à paisagem e a vista privilegiada que sempre tiveram, tal como, a insolação adequada de suas habitações e imóveis com construção de edifícios verticalizados de gabaritos mais altos em suas proximidades, comprometendo a preservação da paisagem cultural das edificações vernaculares nas encostas.

Figura 5: Cena de Espacio Modular (18'09"). Figura 6: Cena de Espacio Modular (22'11"). O contraste que passa a existir na paisagem de Valparaíso após a construção das novas edificações, no caso, prédios residenciais de vários andares. Fonte: ESPACIO, 2013.

Igualmente em Bye Bye Barcelona, não se evidencia uma clara movimentação por parte dos entrevistados com relação à reivindicação de melhorias (mesmo que, em realidade, estas ocorram). Nesse sentido, o sequenciamento das cenas aliado às vozes dos moradores fazem da diretora (uma estudante de arquitetura) a pessoa que, verdadeiramente, anuncia o processo de gentrificação, marcado pela introdução de uma lógica habitacional moderna e de mínima regulamentação decorrentes da consolidação do setor imobiliário portenho, o que culmina na perda da coerência historicamente construída no porto.

De modo geral, observa-se que o fio condutor que conecta todas estas produções documentais é o ensejo de legitimar e dar voz aos sujeitos que sofrem com as consequências dos processos de segregação socioespacial, seja para em alguns momentos representá-los como *sujeitos passivos* desta segregação ou para representá-los como *sujeitos ativos* pela busca do seu direito à cidade. Em ambos os casos, entretanto, os documentários de resistência apresentam-se como instrumento social de visibilidade às classes comumente silenciadas pelas mídias convencionais nestes processos. Esta linguagem narrativa reúne e articula indivíduos ou coletivos interessados na retratação do processo em desenvolvimento, em si, como forma de disseminação de ideias e de dar visibilidade às disputas, proporcionando um alcance para além da escala local, de modo a ampliar as vozes destes personagens e suas demandas, as quais podem, por vezes, corresponder a grupos específicos ou minorias.

Os processos de produção da cidade contemporânea

> Eu fui pra mostrá ao mundo que existe barreira, existe fronteira e que a gente não pode passá até certo lugar. (HIATO, depoimento de Claudionor Magalhães, manifestante. 16'07". 2008)

Figura 7: Cena de Hiato (01'20"). Figura 8: Cena de Hiato (01'22''). Vistas de fora do shopping Rio Sul, por meio delas o cinegrafista alterna o foco visual do centro comercial - shopping - para o anteparo - grade de proteção - que dividiria o espectador - o manifestante - do objeto desejado, do acesso que lhe foi restrito. Fonte: HIATO, 2008.

A cidade contemporânea passa por processos de transformações espaciais que irão gerar conflitos e disputas entres os agentes de produção e os habitantes. Para Harvey (2012) a urbanização num modo de produção capitalista sempre dependeu da mobilização de excedentes financeiros e absorveu-os conforme os interesses políticos e econômicos de cada época, e cuja especificidade do momento atual estaria nos fluxos complexos e multinacionais do capital, que se territorializa de forma a criar espaços mais homogêneos em caráter global.

Majoritariamente, as transformações urbanas que levam à remodelação física da cidade irão atender aos interesses de uma parcela social que possui hegemonia política e econômica. Aqueles que detêm o domínio sobre o capital e sobre a terra, na necessidade de mobilizar seu excedente, irão utilizar a cidade como campo de investimento num processo constante de "construção e destruição". Neste caminho, as classes marginalizadas, sem participação política, voz social ou poder econômico irão ser excluídas não só das tomadas de decisão sobre como investir esse capital excedente em benefício de todos (e se eles irão fazer parte dos famigerados ganhos, expostos nos discursos políticos), mas também serão excluídas da escolha das áreas de aplicação deste capital, entrando, por consequência, em conflitos e disputas pelo espaço da cidade e se deslocando - através da "despossessão" (HARVEY, 2003) de seus recursos e da terra - para regiões urbanas renegadas e segregadas social e espacialmente.

Outra característica do momento atual estaria na relação direta entre os interesses capitalistas e políticos nos regimes neoliberais, onde o Estado opera como "regulador" das práticas capitalistas, transformando o espaço urbano em *commodities* em prol da manutenção deste fluxo financeiro, deixando os mais desafortunados em uma situação de desamparo político, mesmo em instituições democráticas - assunto que será mais desenvolvido no tópico seguinte.

Assim, tendo em vista a temática do cinema, podemos afirmar que a transversalidade dos documentários selecionados está na recorrência de um modo de urbanização que leva a formas de segregação e exclusão socioespacial de uma nova paisagem urbana, exemplificadas: na especulação imobiliária; na gentrificação de áreas centrais e turistificação de espaços patrimoniais; na definição de vazios urbanos e na presença de edifícios centrais inabitados; e na criação de novos espaços de consumo e de processos de consumo destes espaço, que culminam na constituição de uma nova paisagem da cidade. Processos que acontecem, muitas vezes, segundo uma lógica socialmente excludente, originando movimentos de resistência e formas de reivindicação dos excluídos e marginalizados neste processo, expondo a diferença entre o aqui e o lá, o dentro e o fora, o cidadão e o renegado. Esses filmes também buscam registrar e ilustrar as consequências desta forma de urbanização em escala local, mas ao analisá-los como um todo, é possível notar seu caráter global (tanto mundial como totalitário) reforçando a colocação de Harvey sobre a especificidade da escala na contemporaneidade.

> A qualidade da vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana. [...] Centros comerciais, galerias e pequenos comércios proliferam, como *fast-food* e mercados locais de artesanato. (HARVEY, 2012, p. 81)

O processo de banalização destes espaços (Muñoz, 2008) voltados ao turismo de massa e global, que transforma regiões inteiras em cenários homogêneos e desterritorializados, é muito clara no caso de Barcelona. Este processo, no entanto, irá divergir opiniões entre os moradores locais, característica a qual o diretor Eduardo Chibás buscou reforçar em Bye Bye Barcelona (2014). É possível citar como exemplo a fala da Conchi Roque, moradora vizinha da Sagrada Família. Para ela, é benéfico que a cidade de Barcelona seja reconhecida mundialmente pelo seu patrimônio histórico, mas ressalta a dificuldade para os moradores em realizarem atividades cotidianas que deveriam ser simples, como fazer compras ou pegar um transporte público. Devido à transformação da cidade em favor ao turismo, o comércio da região onde mora deixou de atender às necessidades básicas dos moradores (com mercados, bancos e farmácias), para atender às necessidades dos novos visitantes, aumentando a presença de bares, restaurantes e lojas de souvenirs.

> Tem gente que diz que é muito bom ter a Sagrada Família... Que é bom para o bairro. Eu, em dez anos, vi desaparecer 80% dos negócios que existiam. Falo só da minha quadra... E tudo o que temos é lojas para venda de souvenirs, de chapéus mexicanos, que é um clássico, das camisetas do Barsa, e nada mais. (BYE BYE BARCELONA, depoimento de Conchi Roque, vizinha da Sagrada Família. 33'08". 2014, tradução nossa.)

Apesar do processo de turistificação se apresentar de forma menos intensa na cidade de Valparaíso, Espacio Modular (2013) também retrata as consequências deste processo para os seus habitantes, especificamente em relação à moradia. Nascidos e criados em Valparaíso, seus antigos moradores hoje são obrigados, pelo processo de gentrificação, a conviver com a existência de edifícios residenciais verticalizados que contrastam com as habitações de baixo gabarito dos habitantes locais ou mover-se para outro local.

Como destacado nos tópicos anteriores deste trabalho, o gênero documental pode servir como instrumento de resistência por parte de alguns grupos sociais, mas cabe destacar que nem todos os sujeitos retratados nos documentários desejam resistir a estes macroprocessos de turistificação e gentrificação da cidade. Tirando proveito do processo de especulação imobiliária, um dos entrevistados em Valparaíso declara seu desejo de vender o seu imóvel futuramente para se mudar para um local onde ninguém conseguirá construir um edifício em frente à sua casa.

> Bem, eu acho que minha propriedade foi bem desvalorizada. Na verdade, eu tinha pensado em vendê-la e me mudar. E construir uma casa perto daqui. Porque eu gosto desse bairro. Me mudar para um lugar onde não haja a possibilidade de outro edifício ser construído em frente à minha casa. (ESPACIO MODULAR, depoimento de morador de Valparaíso. 14'59". 2013, tradução nossa).

A narrativa destes dois documentários revela, portanto, diferentes modos de construção e de estrutura audiovisuais em que é possível perceber, por meio de imagens e entrevistas, como os sujeitos veem - ou não veem - este sistema neoliberal como inimigo. Por meio de uma produção imagética de cenas e retratos, estes documentários de resistência registram a opinião

sobre um processo de transformação urbana com maior ou menor lucidez sobre os agentes do processo e suas consequências. Este posicionamento adaptativo e menos combativo, no entanto, revela-se coerente com o que Harvey (2012) e Laval e Dardot (2016) expõem sobre a ascensão de um sujeito neoliberal que busca interesses individuais e não coletivos, onde o direito da propriedade supera o direito à cidade como um todo (tema mais aprofundado, também no próximo tópico).

Ambos os documentários (Espacio Modular e Bye Bye Barcelona) não expõem totalmente os movimentos de resistência tão importantes para a luta e para o estabelecimento de contranarrativas fortes, deixando-os à escolha do diretor, caso oposto dos demais documentários (Leva, Atrás da Porta, Domínio Público, Pixo), cujo foco é exatamente o combate a um inimigo - exposto em alguns casos como o "capital", o "capitalismo", o "consumo desenfreado" e a "desigualdade" - e a elucidação sobre as forças produtivas da cidade se mostra de forma mais clara e sem escapatória por parte dos manifestantes.

> E com as próprias imagens deles de pobreza com aquele mundo de luxo, de consumo, de riqueza, eles denunciaram as desigualdades e as perversidades desse processo de globalitarismo que tá aí. [...] O ato genial dos Sem-Teto, nesse caso aí, foi denunciar o consumo. Quer dizer, os caras vão dizê o seguinte: "A gente vive à margem da sobrevivência. As nossas casas são barracos de madêra. As pessoas num têm cama, entendeu? As pessoas num têm chão. É papelão, entendeu? E, ao lado da gente, você tem uns brinquedos..." Uns meninos, que olham encantados pra um carrinho de plástico que, na época, custava 230 reais, que era mais que um salário mínimo... Quer dizer, esse carrinho, hoje, deve tá custando 500 reais, entendeu? E então eles denunciam, quer dizer, essa desigualdade. (HIATO, depoimento de Silvio Tendler, documentarista. 04'00" e 11'41". 2008)

O longa-metragem Domínio Público (2014), por sua vez, buscou denunciar e trazer à tona dados sobre o dinheiro investido no Brasil para a realização da Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016), bem como o "legado" deixado ao país pela produção desses megaeventos que buscam resolver o problema dos excedentes de capitais através de transformações urbanas infraestruturais e renovação comercial pelo turismo. Preferindo focar no retrato da realidade dos moradores excluídos, os diretores Fausto Mota, Henrique Ligeiro e Raoni Vidal direcionam sua crítica à atuação das UPPs nas favelas, às remoções, às privatizações e manifestações populares que ocorreram de forma concomitante à realização do evento.

Para Harvey (2012), estes atos de violência são consequência das formas espaciais segregadas que tiram do contato o diferente, e que irão ser reforçados como *modus operanti* tanto pelas manifestações como pelas formas de repressão policial, pois o processo em si não coloca alternativas de debate que não incluam o confronto - que, por sua vez, opera como o único caminho possível de levá-lo à tona. Como exemplos de violência estão as remoções forçadas expressas em Domínio Público (2014), Leva (2012) e Atrás da Porta (2010) e a presença da polícia nos atos de manifestação cultural (dentro e fora da lei) de Hiato (2008) e Pixo (2009). Mais do que os dois outros documentários anteriormente abordados neste tópico, estas produções cinematográficas são claramente usadas não só como um instrumento de resistência aos processos de gentrificação e turistificação, mas também como um instrumento de denúncia do descaso

de instituições públicas que favorecem os interesses do capital privado em detrimento da população em situação de risco - excluindo-a, de diversas formas, do debate sobre a construção do espaço urbano.

Assim, os documentários abordados servem como exemplo de situações cotidianas das consequências locais segregadoras e excludentes desta forma de produção da cidade, que opera em uma escala global. Diretamente relacionados a este processo, está a revisão e discussão sobre o "direito" e, mais especificamente, do direito à cidade. Esta temática tem sido reivindicada pelos grupos marginalizados para justificar os confrontos, expor as diferenças e buscar formas de vida mais dignas no espaço urbano. Porém, para Harvey (2012) e como veremos posteriormente, a própria noção de *direito* passa por processos de transformação que irão divergir ainda mais seu entendimento entre as classes e interesses opostos nestas modalidades de disputa.

Direito à cidade e disputas socioespaciais

> Vivemos em uma época em que ideais de direitos humanos se deslocaram do centro da cena tanto política como eticamente. Uma considerável energia é gasta na promoção do seu significado para a construção de um mundo melhor. Mas, para a maioria, os conceitos em circulação não desafiam a hegemonia liberal e a lógica de mercado neoliberal ou o modo dominante de legalidade e ação estatal. Apesar de tudo, vivemos num mundo onde os direitos de propriedade privada e a taxa de lucro se sobrepõem a todas as outras noções de direito. (HARVEY, 2012, p. 73)

> A gente ainda é tratada, ainda, com muita discriminação. Mas por quê? Num diz que é um país livre? Cadê esse país livre? Cadê a pessoa carente com direito de ir e vir? Cadê? O direitos humano aqui só pra quem tem. Pra nóis que num tem, minha filha, nóis num vai tê direito humano nunca. Só tapa na cara... Más nada. (HIATO, depoimento de Elizabeth da Silva, manifestante. 15'45". 2002)

As frases acima tratam da mesma questão: direitos. Direitos humanos, de condições dignas de existência e moradia, direito de ir e vir, de apropriar-se espacialmente... direito à cidade. Como a frase de Hiato, o "direito" é recorrentemente citado em filmes documentais que abordam a segregação urbana, visto que ao se tratar de consequências de um modo específico de produção do urbano, torna-se evidente a relação conflituosa entre os interesses das partes.

Embora a maior parte dos documentários aqui abordados sejam nacionais, os conflitos socioespaciais decorrentes da disputa de classes e do processo capitalista de produção da cidade não são fenômenos exclusivamente brasileiros. Mais do que isso, eles se desdobram, em escala global, em processos muito semelhantes em diferentes lugares, permitindo algumas comparações com suas devidas ressalvas em relação aos contextos culturais nos quais se inserem.

A desigualdade é um fator social bastante explorado nos documentários de resistência, tendo em conta que a classe social que resiste é sempre a menos favorecida, aquela que sofre continuamente a pressão social, que é expulsa de seus lugares de moradia para lugares mais afasta-

dos e com piores condições e que tem seus direitos de ir e vir negados. Como ferramenta social, os documentários funcionam como instrumento de retrato, de denúncia ou mobilização, na medida em que expõem processos e a vivência de determinados grupos sociais a outros, que podem ou não ter conhecimento ou se solidarizar com o primeiro.

Nesse sentido, os documentários Pixo (2009) e Hiato (2008) são duas produções que trazem reflexões acerca do domínio público dos espaços, assim como, mais profundamente, das questões da exclusão e da segregação socioespaciais. Os documentários remetem a comum questão: "Cidade para quem?". Em ambos temos o retrato de uma parcela da sociedade que é marginalizada, nas metrópoles de São Paulo e Rio de Janeiro, e que cobra seu direito de usufruir dos espaços, físicos ou simbólicos, da cidade.

Como já mencionado, Hiato (2008), distante da luta comum de direito à cidade que geralmente é associada à moradia, levanta registros de um ato realizado em 2002, no Rio de Janeiro, no qual um grupo de habitantes de baixa renda se dirigiu ao Shopping Rio Sul - espaço de consumo caracterizado por um público de alta renda - com intuitos múltiplos, tanto de manifestação sobre a desigualdade quanto à denúncia de que o direito de ir e vir não se aplica da mesma forma na realidade urbana. Esses manifestantes alegavam buscar: o direito de acessos a espaços controlados de manifestação da vida pública, espaços privados, em maior ou menor grau, discriminatórios e limitadores; e o direito ao consumo dos produtos ali ofertados, assim como do espaço em si, cujos valores simbólicos irão despertar tanto um sentimento de revolta devido à disparidade socioeconômica, quanto um desejo de ascensão - o desejo de se sentir pertencente àquele espaço e de exercer o livre arbítrio de vivenciá-lo.

O choque social causado por este evento gerou uma tentativa de sua repressão pela polícia e pelos funcionários da equipe de segurança do Shopping, tentativas de subornos com dinheiro para que deixassem o local, a contratação de um meio de transporte - ônibus - para a retirada dos participantes (em um ato seguinte). Estes eventos retratados em Hiato, trazem à tona uma incongruência bastante evidenciada em alguns espaços das cidades brasileiras: a diferença entre o entendimento do "direito" - feito pelos legisladores e as normas - e o "direito" real - estabelecido pelas normas sociais com seus arranjos múltiplos de identificação e separação, proximidade e distância, empatia e antipatia. Essa disparidade é retratada e reforçada através dos depoimentos dos manifestantes, da invocação destes da palavra "direito", das diversas reações - de nojo, raiva, e atordoamento - registradas por imagens do evento. O documentário finaliza com a fala de Elizabeth (trecho anterior), sobre a inexistência dos direitos humanos para todos, conduzindo o espectador a refletir sobre o desamparo que distintos grupos sociais enfrentam em relação às políticas públicas e sobre o porquê lutam através do embate e da exposição radical de situações de desigualdades.

> "Muita gente, né meu, da periferia, da pobreza, né meu, do mundo aí, gostaria de falar e não tem condições de falar né meu, de se expressar, né meu. Só quem tem o direito de falar, quem tem o direito de opinar nas coisas é os engravatado aí, né meu." (PIXO, depoimento de "Animal", pichador. 24'24". 2009)

> "Pros governantes aí ver que a gente tá atento aí, com tudo que tá acontecendo de errado. Ó a voz do povo aqui é nos muro." (PIXO, depoimento de Naldo, pichador. 25'52". 2009)

Pixo (2009), por sua vez, se apresenta como um retrato de uma sociedade excluída e marginalizada em diversos aspectos, incluindo o viés artístico, razão da aproximação e do reconhecimento do grupo como um coletivo. As falas acima citadas reforçam o sentimento de exclusão social desse grupo nos diálogos e das relações sociais no espaço da cidade. Como consequência desta exclusão, o grupo busca por novas alternativas, como por exemplo, o pixo, como uma forma de expressão e de produção visual de sua voz, que é silenciada, nos muros da cidade. O pixo é representa um meio de comunicação do grupo – algo exclusivamente seu, em um cenário em que tudo lhes é tirado – e como instrumento de manifestação por um espaço físico mas, sobretudo, simbólico na cidade.

A partir de um entendimento do direito à cidade enquanto direito de participação em um poder coletivo que molda a cidade, o espaço que habita e, consequentemente, a si mesmo, o habitante, como elucida Harvey (2012), não há dúvida de que esse direito foi suprimido dessa população. Se considerarmos os frequentes projetos de "requalificação" de áreas urbanas e seus consequentes processos de gentrificação, no qual a população mais pobre é expulsa sem que seja "consultada", percebe-se que o direito à cidade é um direito exercido por um grupo hegemônico (político e econômico) que, além de possuir de fato os direitos civis, mesmo que individualizados, possui o poder de transformar territórios e afetar as vidas humanas daqueles que não os detêm. Em detrimento desse domínio, a população marginalizada por meio de manifestações como o pixo ou os rolezinhos, para evidenciar que essa população ainda existe e, sobretudo, resiste.

> É difíci enxergá o direito. É mais fácil enxergá a baderna. Mais o direito, ele é difíci. Ele é escondido, tá debaxo do chão. Enquanto isso que nós passamos num chamá atenção, também, internacionalmente, mundialmente, as coisa vai se alastrando do jeito que tá se alastrando aí. O ser-humano sendo despejado como entulho e nenhuma resposta pra ele. (LEVA, depoimento do coordenador geral do MMRC - Movimento de Moradia da Região Centro. 39'51". 2012)

> Eu vejo a Câmera Municipal, um bando de bunda-mole! Que não faz porra nenhuma! O povo tá lá acampado! Que o próprio presidente da comissão dos direitos humanos é totalmente desumano. Da gente pedí o apoio, o cara falá... Eu pedí um minuto da palavra e o cara não me dá, convidá a eu me retirá, e diz que se eu não me retirá ele vai chamá a polícia pra mim. Entendeu? (LEVA, depoimento de Nete, coordenadora do MSTC - Movimento Sem Teto do Centro. 45'06". 2012)

> O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. (HARVEY, 2012, p. 73)

Com base em Lefebvre (1996), Harvey afirma que o direito à cidade não se refere somente ao acesso ao transporte, moradia, lazer, saúde e educação, mas também ao acesso à participação

política de construção de uma sociedade e de um território urbano que seja mais digno e justo a todos - o comando do *processo* de produção da cidade e não só de seus resultados. Logo, nas discussões sobre o direito à moradia digna, os movimentos sociais organizados tornaram-se mecanismos-chave para que as classes marginalizadas possam participar política e ativamente desta luta, exigindo tanto seus espaços de morar, quanto políticas públicas includentes e promotoras da justiça espacial.

Os movimentos sociais de moradia retratados nos filmes Leva, Atrás da Porta e Domínio Público representam algumas das formas organizacionais de luta popular que surgiram no Brasil. Estes documentários também retratam a difícil realidade cotidiana dos manifestantes por meio de seus depoimentos e trajetórias sobre suas instabilidades financeiras e o desemprego, sujeição à variação do preço de imóveis, remoções forçadas, habitações em condições precárias, ou a vida morando nas ruas. Outra questão revelada diz respeito à articulação entre estas pessoas na busca pela garantia do direito à moradia digna de forma igualitária, através da resistência, da luta, da invasão e do diálogo - que é forçado, uma vez que a liberdade de voz também lhes é cerceada pelos meios comuns.

Da mesma forma que nos filmes Hiato e Pixo, a noção de direito é ofuscada pela realidade das forças políticas e econômicas hegemônicas, questão evidenciada no depoimento da manifestante Nete. As figuras públicas que deveriam garantir direitos de forma socialmente igualitária, por razões desconhecidas do interlocutor, é reconhecido como combatente e emudecedor das vozes dos movimentos sociais, permitindo remoções indesejadas e forçadas, garantindo a soberania do direito à propriedade, tal como Harvey (2012) o expressa, anteriormente. O direito individual, ao invés do coletivo, é protegido pelas instituições públicas, e por meio da ação policial e do exército os manifestantes são reprimidos. Neste ponto, os filmes ganham importância ao tentar desmistificar a imagem negativa atrelada à população marginal, que poderia vir a justificar ações violentas de ambas as partes. Vale ressaltar que, todo conflito em que um dos lados usa da força física, poderá recebê-la também, e é por isso que a maioria dos atos destes grupos também operam de forma ilegal e violenta - com depredação de edifícios como forma de desviar a atenção da polícia, marretadas em paredes de tijolo, e outras formas de atração da mídia, pois esta estratégia foi uma das formas encontradas para que suas situações de desigualdades e que estão sendo denunciadas, caso não sejam ouvidas, ao menos sejam debatidas por algum outro meio.

Conclusões

A partir dos exemplos supracitados, é possível observar certa similaridade entre os processos de transformação e das resistências e conflitos no espaço urbano a nível local e global, assim como, entre seus agentes e atores. O percurso que se estabelece entre as produções selecionadas pretende elucidar e exemplificar como tais processos culminam em conflitos entre a memória e o lugar e em disputas entre os sujeitos e o mercado, e como são representados por meio do recurso audiovisual.

Na primeira chave, a transformação do espaço, tal como objeto de consumo ligado a indústria do turismo, configura um processo de homogeneização da paisagem cultural, de alteração da dinâmica sociocultural do espaço e leva à exclusão espacial de grupos nativos e antigos moradores. Processo similar, mas concentrado temporalmente, acontece no caso das cidades que recebem megaeventos, cuja narrativa é estruturada através de cenas de suas antigas moradias, hoje desocupadas ou de suas relações com o entorno (entre vizinhos e espaços construídos) já transformado.

Na segunda chave, segundo a perspectiva dos filmes que abordam grupos que disputam o espaço, a ausência de preocupação com o contexto local é evidenciada, pois a narrativa concentra-se na disputa socioespacial, quando comparada ao território no qual estes eventos se desdobram, propriamente. Por meio deles, os movimentos sociais relacionados ao direito à cidade são facilmente identificados, salientando a mesma temática em diferentes localidades e perspectivas. Estes documentários se debruçam sobre uma nova face do processo de transformação do espaço que exclui socialmente certas parcelas da população e cria, também, suas novas formas de resistência.

Assim, o gênero documental de “resistência” se destaca na medida em que pode ser produzido de forma mais simples, durante o acontecimento do conflito – de forma distinta de um documento de viés histórico, sua abordagem representa uma importante ferramenta de registro social -, trazendo à tona a discussão sobre a simultaneidade do momento ou processo retratado, e estabelecendo-se não apenas como uma obra cinematográfica, mas também uma forma de ativação política dos telespectadores.

Referências

ANJOS, Alinny A. C. dos; OLIVEIRA, Luciana; COLUCCI, Maria Beatriz. Documentário brasileiro contemporâneo: narrativas sociais e novos dispositivos. In XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, João Pessoa, 2014. João Pessoa: 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagem do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CLARKE, David B. (ed.). *The cinematic city*. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

COSTA, Maria Helena. *A cidade como cinema existencial*. Revista de urbanismo e arquitetura, v. 7, n.2, 2008, p. 34-43.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3 ed. Curitiba: Positivo, 1999.

HARVEY, David. Wall Street e o direito à cidade. *Le Monde Diplomatique (Brasil)*, São Paulo, mar 2009, p. 6-7.

KRSTIĆ, Igor. Documentary film and urban change. *Aniki: Revista portuguesa da imagem em movimento*, 2017, vol. 4, nº2, p. 485-488.

MELO, Cristina T. V. de. *O documentário como gênero audiovisual*. Comun. Inf., v. 5, n. 1/2, jan/dez 2002, p. 25-40.

MUÑOZ, Francesc. *UrBANALización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: das culturas das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2002.

SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.). *Screening the city*. Londres / Nova York: Verso, 2003.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. *Documenting cityscapes: urban change in contemporary non-fiction film*. Londres/Nova York: Wallflower Press/Columbia University Press, 2015.

Filmografia

ATRÁS da Porta. Direção de Vladimir Seixas e Chapolin. Produção de Vladimir Seixas. Rio de Janeiro (Brasil): 2010. Longa Metragem Documental (92 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ahMaiRodNw>.

BYE BYE Barcelona. Direção: Eduardo Chibás. Produção: Eduardo Chibás. Música: Eduardo Chibás. Barcelona (Espanha): 2014. Média Metragem Documental (54 min), sonoro, colorido.. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kdXcFChRpmI&t=258s>.

DOMÍNIO Público. Direção: Fausto Mota; Henrique Ligeiro; Raoni Vidal. Rio de Janeiro (Brasil): 2014. Longa Metragem Documental (98 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dKVjbopUTRs>.

ESPACIO Modular. Direção: Bautista Cofré Yáñez; Nicole Ampuero Rodríguez. Produção: Bautista Cofré Yáñez; Nicole Ampuero Rodríguez. Música: Nicole Ampuero Rodríguez. Viña del

Mar (Chile): 2013. Média Metragem Documental (29 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/101465541>.

HIATO. Direção: Vladimir Seixas. Produção: Vladimir Seixas. Roteiro: Maria Socorro e Silva e Vladimir Seixas. Música: Helen Ferreira e Vitor Kruter. Rio de Janeiro (Brasil): 2008. Média Metragem Documental (19 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHJmUPeDYdg>.

LEVA. Direção: Juliana Vicente. Produção: Carla Comino e Daniel Favaretto. São Paulo (Brasil): 2011. Média Metragem Documental (54 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xn2um8xhc4o>. Acesso em: 13 fev. 2019.

PIXO. Direção: João Wainer. Produção: Roberto T. Oliveira. Música: Ice Blue e Tejo Damasceno. Paris (França): 2009, sonoro, colorido. Média Metragem Documental (62 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/29691112>.

Filmografia Complementar

FICCIÓN Inmobiliária. Direção de Left Hand Rotation. Produção de Sinopsis. Espanha: 2013. Média Metragem Documental (21 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/80078379>.

FICCIÓN Inmobiliária 2. Direção de Left Hand Rotation. Produção de Sinopsis. Espanha: 2015. Média Metragem Documental (26 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/121588781>

FICCIÓN Inmobiliária 3. Direção de Left Hand Rotation. Produção de Sinopsis. Espanha: 2016. Média Metragem Documental (29 min), sonoro, colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/154707279>

O papel do audiovisual na reflexão sobre o espaço urbano

Uma análise a partir de Praça Walt Disney e O Som ao Redor

Maria Angélica Mocci, UNICAMP, Brasil
mariaangelicamocci@gmail.com

Gisela Cunha Viana Leonelli, UNICAMP, Brasil
gisela@fec.unicamp.br

Palavras-chave:
Praça Walt Disney; O Som ao Redor; espaço urbano; representação urbana; metrópole.

RESUMO

O processo de urbanização, provocado por distintos processos espaciais e agentes sociais resultou em cidades caracterizadas por espaços fragmentados, que foram moldados em diferentes momentos do tempo (SOUZA, 2013). Essa maneira de produzir o espaço urbano reflete a lógica do sistema capitalista, formando um mosaico irregular, em que há desigual distribuição dos equipamentos urbanos, comerciais e de serviços de infraestrutura no território, além de uma expansão urbana descontínua. A análise do espaço urbano não se dá dissociada da sociedade que nele habita, pensar a constituição espacial da cidade ultrapassa as condicionantes físicas do território, uma vez que as relações sociais que nela se desenvolvem devem ser consideradas (CARLOS, 2001). Para Netto (2014), "as cidades também mediam nossa experiência do mundo e do Outro". Nesse sentido, a cidade permeia o imaginário das pessoas de diversas formas, tanto por suas experiências pessoais, quanto pelas narrativas contadas pelos meios de comunicação e outras mídias, como os filmes. Diante disso, este trabalho pretende discutir questões relacionadas à vida urbana, suas problemáticas resultantes dos conflitos sociais e o imaginário de lug-

ares “ideais” que permeiam a sociedade. Para isso, são utilizados dois filmes que abordam de forma direta e indireta tais assuntos, que são: Praça Walt Disney (Dirigido por Renata Pinheiro e Sergio Oliveira, Brasil, 2011, 21’) e O Som ao Redor (Dirigido por Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012, 2h11’). O primeiro deles trata-se de um curta-metragem produzido em um bairro de classe média alta na cidade de Recife/PE, que, mesmo sem diálogos, expressa questões relacionadas ao abandono do espaço público, a perda da memória arquitetônica, a supervalorização do automóvel particular, as relações interpessoais marcadas pela diferenciação profissional, além de questões relacionadas ao imaginário relacionado à constituição de um lugar “ideal” em que “tudo é possível” – os parques da Disney. Também gravado em Recife, O Som ao Redor aborda esses e outros temas, principalmente através da utilização de planos aéreos que reforçam a diferenciação socioespacial entre a classe média que habita grandes edifícios dotados de diversos equipamentos de segurança e a vida pobre que cresce no entorno, além de levantar debates sobre problemáticas ainda presentes no Brasil pós-colonial como o coronelismo. Este crescimento vertiginoso, marcado por prédios altíssimos, ausência de escala humana e vigilância constante também está presente na narrativa de Ítalo Calvino (1990), ao apresentar a fictícia cidade de Maurília, em que o autor pontua que há uma ruptura entre o momento presente e o passado nas cidades que são hoje metrópoles, de forma que ver uma cidade através de seus cartões postais antigos nada mais é que ver uma outra cidade que, por acaso, tem o mesmo nome. Esta dicotomia passado/presente é frequentemente apresentada nos dois filmes, seja por fotos antigas, seja por elementos físicos que rememoram o passado. Em ambos é possível observar a ação do mercado imobiliário que dita as regras da expansão urbana (tanto vertical, quanto horizontalmente). Observa-se que o papel das representações é abordado pelos dois filmes, trazendo à luz importantes discussões relacionadas à problemática urbana.

Introdução

O espaço urbano (re)produz-se ininterruptamente e está imbricado à sociedade que nele habita. A cidade não é somente planejada, é também produzida – é resultado de uma confluência de forças que juntas dão corpo ao que conhecemos como cidade. Para Carlos (2004), o processo de produção da cidade não pode ser separado do processo de reprodução da sociedade:

> O homem se apropria do mundo, enquanto apropriação do espaço – tempo determinado, aquele da sua reprodução da sociedade. Assim se desloca o enfoque da localização das atividades, no espaço, para a análise do conteúdo da prática sócio espacial, enquanto movimento de produção / apropriação / reprodução da cidade. Tal fato torna o processo de produção do espaço indissociável do processo de reprodução da sociedade – neste contexto a reprodução continuada da cidade se realiza enquanto aspecto fundamental da reprodução ininterrupta da vida. (p. 19)

Os dois filmes aqui analisados evidenciam esse processo intenso de fazer cidade. Relações interpessoais e sua dimensão público/privada; instrumentos de controle/segurança; espaços públicos voltados para o automóvel particular; canteiros de obras como elementos comuns dos bairros; relações de poder expressadas tanto na esfera interpessoal quanto na própria produ-

ção da cidade e etc. Entendendo a indissociabilidade espaço/sociedade, compreende-se o espaço urbano como um objeto não neutro, político, resultado de uma dimensão temporal e histórica que se faz e refaz a cada dia. Os espaços não contêm significados *per si*, estes são construídos pelos diferentes atores sociais que o constroem e/ou que dele usufruem. Conforme discorre Cortés (2008, p. 33): "A hierarquização dos espaços mede-se, pois, tanto pelas relações que neles se estabelecem como pela elaboração das referências simbólicas utilizadas ou pelas pessoas que os ocupam."

O curta-metragem dirigido por Renata Pinheiro e Sergio Oliveira, *Praça Walt Disney* (2011, 21') retrata o dia em uma praça – que dá nome ao filme – e seu entorno, o bairro de Boa Viagem, em Recife, Pernambuco. O filme não precisa de falas para ser compreendido, possui um desenho sonoro e visual muito bem trabalhados, que permitem ao espectador compreender a crítica que o documentário quer passar: a versão recifense de problemas existentes em grande parte das cidades brasileiras como o abandono do espaço público; a perda da memória arquitetônica, evidenciada pela verticalização das construções da orla, acompanhada do aburguesamento e perda das tradições da cidade; a dependência do automóvel particular; os instrumentos de segurança e controle; as relações de poder existentes no contato social e a dicotomia público x privado. *Praça Walt Disney* privilegia a perspicácia sensorial que o audiovisual possibilita para a percepção daquilo que deveria soar estranho, mas que já se naturalizou na vivência cotidiana. *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012, 2h11'), por sua vez, retrata as mesmas questões levantadas pelo curta-metragem, mas de forma mais sutil, em que os conflitos inerentes ao espaço urbano aparecem aos poucos como pano de fundo da narrativa. Também gravado em Recife, o filme de Kléber Mendonça Filho ainda vai além ao trazer luz a situações ainda latentes na sociedade brasileira como o coronelismo.

De limites difusos e crescimentos confusos

Borja (2003) utiliza a expressão "de limites confusos e crescimentos difusos" para exemplificar a sensação constante de que a cidade está em crise permanente, em que seus habitantes se veem presos em uma narrativa contraditória. A questão é que a construção espacial expressa as contradições inerentes à sociedade capitalista, reveladas por meio de dicotomias como riqueza e pobreza; público e privado; segurança e insegurança. Em ambos os filmes esses conflitos são explicitados. Prédios altíssimos que praticamente sufocam a rua estreita, aparatos de segurança, praça vazia, enquanto crianças brincam em estacionamentos e *playgrounds* cercados.

A narrativa do medo delineia o tom de O Som ao Redor, que evidencia a sensação de insegurança. Dividido em três partes – "I. Cães de guarda"; "II. Guardas noturnos" e "III. Guarda-costas", o diretor conduz o espectador sob a ótica da insegurança na cidade. Conforme discorre Bauman (2005) há a difusão de uma arquitetura do medo que se propaga em todos os âmbitos da vida, são sistemas de segurança sofisticados, atrelados à vigilância crescente de espaços públicos, construídos com uma exposição constante da violência nos meios de comunicação de massa. E ainda:

> As autênticas ou supostas ameaças à integridade pessoal e à propriedade privada convertem-se em questões de grande alcance cada vez que se consideram as vantagens e desvantagens de viver num determinado lugar. Elas aparecem em primeiro lugar nas estratégias de *marketing* imobiliário. A incerteza do futuro, a fragilidade da posição social e a insegurança da existência – que sempre e em toda parte acompanham a vida na modernidade líquida, mas têm raízes remotas e escapam ao controle dos indivíduos – tendem a convergir para objetivos mais próximos e a assumir a forma de questões referentes à segurança pessoal: situações desse tipo transformam-se facilmente em incitações à segregação-exclusão que levam – é inevitável – a guerras urbanas. (BAUMAN, 2005, p. 22)

O mercado imobiliário vende essa narrativa e se reinventa a cada nova proposição, são cercas elétricas, garagens com portas duplas, alarmes, vigilância constante para garantia de uma qualidade de vida ideal em edifícios oferecem diversos serviços dentro dos próprios condomínios. Em Praça Walt Disney, os planos aéreos e centralizados deixam claro a dicotomia público x privado, juntamente com as "danças" de carros: entrada e saída de garagens, ruídos de alarmes em estacionamentos privados, conforme Figura 1. Em O Som ao Redor, o personagem de João (Gustavo Jahn), um corretor imobiliário que cuida dos imóveis do avô, apresenta um típico edifício desse tipo: vários andares, segurança 24 horas e duas vagas na garagem.

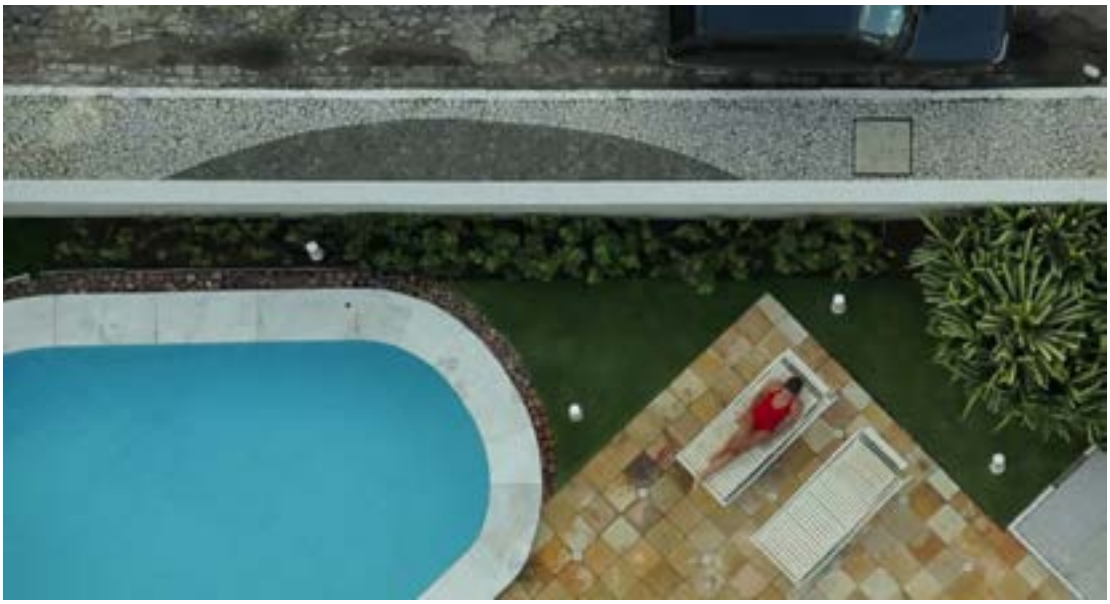


Figura 1: O público e o privado em Praça Walt Disney. Fonte: frame retirado de Praça Walt Disney (2011).

A busca intensa por segurança parece sufocar os moradores de Setúbal, uma subdivisão do bairro de Boa Viagem onde se passa O Som ao Redor. Paredes já sem pintura, parapeitos altos, corredores estreitos, grades, ruas escuras, uma piscina vazia, uma casa prestes a ser demolida e portas fechadas vão construindo a sensação claustrofóbica do filme, em que ao menos 48 cenas com grades aparecem em destaque (DIAS, 2012), conforme retrata a Figura 2. Quem ali habita vai encontrando brechas para lidar com tudo isso: amantes anônimos escrevem mensagens apaixonadas na rua, adolescentes se beijam nos cantos do prédio, um menino brinca com uma bola na parede, crianças andam de patins e bicicleta em meio aos carros em um estacionamento. São respiros em meio a uma vida cada vez mais vigiada e calcada no perigo.

Figura 2: As grades de um playground em O Som ao Redor. Frame retirado de O Som ao Redor (2013).

Em Praça Walt Disney a claustrofobia aparece juntamente com a melancolia da praça praticamente sem uso durante o dia, somente à noite há a presença de algumas pessoas que levam cachorros para passear. Funcionando como uma rotatória e estacionamento para carros, a praça parece intimidada pelos altíssimos prédios que a cercam. O espaço público se esvazia e funciona somente como elemento de passagem. A movimentação dos carros é que dá a dinâmica do espaço. Sennett (1988, p. 28) afirma que "a movimentação se tornou a atividade diária mais carregada de ansiedade. [...]. O automóvel particular é o instrumento lógico para o exercício desse direito, o efeito que isso provoca no espaço púbico, especialmente no espaço da rua urbana, é que o espaço se torna sem sentido [...]". Para Serpa (2007), a consagração do individualismo torna o espaço público uma sobreposição de espaços privados, mesmo que simbolicamente. Ainda que as pessoas se apropriem do espaço, no momento em que isso acontece uma barreira simbólica é construída ao seu redor. Tal constatação cabe em outro ambiente retratado no curta-metragem: o calçadão da praia. Mesmo que aparentemente não haja diferenciação de quem por ali circula, evidencia-se quem está ali para trabalhar e quem está por lazer. A apropriação não é a mesma. Conforme o autor pontua:

> Em Paris, a garantia de acessibilidade física aos novos parques públicos não assegura sua apropriação pelas classes populares e o problema da democratização do acesso não se resume a uma repartição espacial equitativa dos equipamentos que permitiria, em tese, chances de utilização equivalente a todas as categorias sociais. Vemos que a aplicação dos conceitos/noções geográficos de distância e acessibilidade acaba por colocar em questão a esfera pública, o espaço público, a cidade contemporânea. **Afinal, estamos diante de espaços verdadeiramente públicos ou de espaços concebidos e implementados para um tipo específico de público?** (p. 39, grifo nosso).

O desinteresse pelo espaço público passa pela lógica da insegurança, do perigo, do medo. Há uma inibição do contato com o outro, negação da liberdade de expressão e da diversidade, em que a potência do público é diminuída pela segurança representada pelo privado. Para Sennett (1988, p. 29): "O espaço público morto é uma das razões, e a mais concreta delas, pelas quais

as pessoas procurarão um terreno íntimo que em território alheio lhes é negado.". Pechman e Kuster (2007) elencam a obra *Mistério e melancolia de uma rua* (1913) (Figura 3) do pintor italiano Giorgio de Chirico como exemplificadora da sensação melancólica que há no espaço público esvaziado. Na tela há uma criança que brinca, mas não de uma maneira reconfortante, a sensação que passa ao observador é de desesperança, de que a criança corre perigo ao correr em um espaço inóspito como aquele. Para Pechman e Kuster (2007, p. 12): "a rua esvaziada, mas nem por isso mais amigável. Ao contrário, esse espaço que 'sobra' na cena nos parece ainda mais ameaçador que a multidão impessoal."

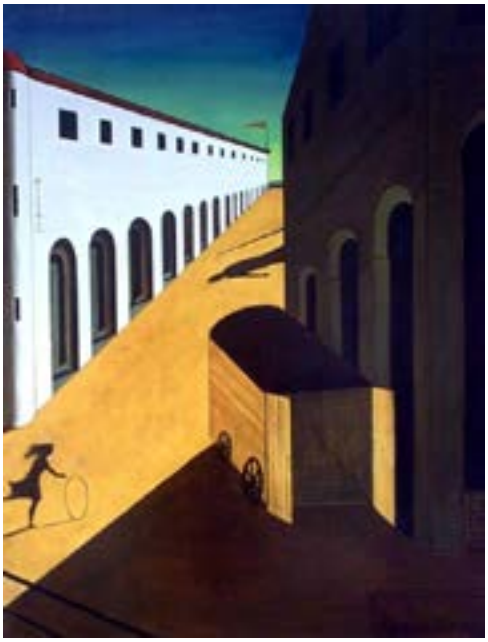


Figura 3: Mistério e melancolia de uma rua – Giorgio de Chirico (1913). Óleo sobre tela 85 x 69cm. Fonte: <http://www.arteeblog.com/2015/11/giorgio-de-chirico-arte-metafisica.html>. Acesso em 15 fev 2019.

A cidade real

Em As Cidades Invisíveis (1990), Ítalo Calvino faz uma série de pequenos contos sobre cidades das mais diferentes naturezas. Ao falar das "Cidades e a Memória", o autor apresenta Maurília, uma cidade em que quem a visita é convidado a observá-la através de seus cartões-postais antigos, denotando um ar de nostalgia ao mesmo tempo em que se proclama a prosperidade da metrópole atual. A comparação entre as duas é um exercício inútil, o autor discorre, porque é como se não se tratasse da mesma cidade, mas de uma coincidência que fez duas cidades no mesmo lugar se chamarem Maurília.

A dualidade entre passado e presente aponta em diferentes momentos tanto no curta quanto no longa-metragem. A narrativa de O Som ao Redor é aberta com uma sequência de fotos em preto e branco que retratam a vida dos trabalhadores (em sua maioria negros) nos latifúndios nordestinos. Diante de um olhar mais desatento, as fotos antigas parecem de fato fazer parte de um contexto que ficou no passado, entretanto, as relações interpes-

soais, sociais e espaciais deixam claro que ainda há muito do passado no Brasil do presente. Maurília, e no caso, Recife, não é mais a mesma, mas sua história atual é escrita por relações estabelecidas há muito tempo.

Relações de poder marcadas por coronelismo, patriarcalismo, racismo e patrimonialismo são exemplificadas de forma sutil nos filmes. Em O Som ao Redor observa-se toda a influência de Francisco (Solha) não só na dinâmica da sua família, mas também na própria cidade. Dono de diversos imóveis em Setúbal e de fazendas no interior, o velho é representado quase como um "coronel" que determina o que pode ou não acontecer na rua em que é praticamente "dono". "Chegou na minha rua sem pedir licença", é uma das frases que ele dirige ao segurança Clodoaldo (Irandhir Santos).

"E ali, claro, o quarto da empregada. Com janela.". João, o corretor de imóveis e neto de Francisco, enfatiza a existência de um quarto de empregada ao apresentar um apartamento disponível para alugar no bairro em que O Som ao Redor acontece. A presença constante de empregadas domésticas/babás evidencia os tipos de relações que são estabelecidas no cotidiano. Relações que foram construídas séculos atrás e ainda se mantêm com a mesma lógica.

Essas relações predatórias estão presentes na própria (re)produção do espaço urbano, em que há tentativas de manutenção de privilégios e uma subordinação dos interesses públicos aos privados. A propriedade privada da terra, instituída com a Lei de Terras no Brasil em 1850, se deu em articulação com o fim da escravidão. A riqueza que até então era medida em número de escravos, passou a ser auferida pela quantidade de terras, consolidando a divisão da sociedade em categorias distintas: aqueles que tinham a propriedade da terra e os (negros) que não tinham sequer condições de adquiri-las. Tal processo influenciou sobremaneira a produção do espaço (rural e urbano) no país, com reflexos expressivos até hoje. Para Ferreira (2005):

> As cidades brasileiras são hoje a expressão urbana de uma sociedade que nunca conseguiu superar sua herança colonial para construir uma nação que distribuísse de forma mais eqüitativa suas riquezas e, mais recentemente, viu sobrepor-se à essa matriz arcaica uma nova roupagem de modernidade "global" que só fez exacerbar suas dramáticas injustiças. (p. 1)

Para Maricato (1999), a propriedade da terra é um nó na sociedade brasileira. Ainda que quase todo o processo de urbanização brasileiro tenha se dado no século XX, suas raízes estão em contextos muito anteriores, como a Lei de Terras e a escravidão, que têm reflexos ainda hoje na produção do espaço urbano "invisível": a cidade informal e, às vezes, ilegal. O Som ao Redor não levanta essa discussão de forma explícita, mas é possível encontrar nuances desses processos nos diálogos e na maneira como a trama se desenrola. A relação quase maternal com empregadas domésticas que fazem parte de um cotidiano em que suas próprias vidas são anuladas. Onde elas moram, quando não moram no próprio trabalho? Praça Walt Disney evoca essas questões ao mostrar o vai-e-vem de um ponto de ônibus que transporta os trabalhadores, a rotina de um homem que atravessa um rio em um barco a remo para vender boias na praia e

de forma quase poética, uma casa à primeira vista abandonada, mas que dentro está cheia de vida. Essa casa compreende a parte não contada pelo discurso dominante que busca construir o que é a cidade, nesse sentido, ela não é o informal, improvisado, ilegal e pobre.

> A gestão urbana e os investimentos públicos aprofundam a concentração de renda e a desigualdade. Mas a representação da "cidade" é uma ardilosa construção ideológica que torna a condição de cidadania um privilégio e não um direito universal: parte da cidade, toma o lugar do todo. A cidade da elite representa, e encobre, a cidade real. Essa representação, entretanto não tem a função apenas de encobrir privilégios mas tem, principalmente, um papel econômico ligado à geração e captação da renda imobiliária. (MARICATO, 1999, p. 7)

Há uma construção ideológica do que é a "cidade real", que ignora o todo, evidenciando quem tem e *quem não tem* direito à cidade. Peças de publicidade, jornais, revistas e audiovisual compõem esta narrativa reforçando o pensamento hegemônico, tanto Praça Walt Disney quanto O Som ao Redor buscam denunciar isso, mesmo que de forma sutil. "O espaço urbano contribui para a manutenção da lógica da cidade real, sendo ativo na dominação econômica ou ideológica" (MARICATO, 1999). Para Borja (2003), "as cidades são as ideias sobre as cidades".

E ainda, conforme Cortés:

> O entorno construído não expressa em si opressão ou libertação, mas condiciona as diferentes formas de prática social e emoldura a vida cotidiana. Todo elemento construído ajuda a estabilizar uma ordem e uma identidade espacial, e inevitavelmente envolve autoridade e capital simbólico. As formas urbanas são um espelho social e por meio dele ajudam a constituir e a transformar a realidade social. (CORTÉS, 2008, p. 61).

Mesmo nesse contexto, há resíduos e resistências, porque a cidade se reproduz na contradição (CARLOS, 2018). A presença de uma cidade "invisível" que se contrapõe à "real" esclarece isso. A cena em que aparece a casa deteriorada em Praça Walt Disney é a única do filme todo em que a trilha sonora deixa de ser instrumental, perde seu ar teatral de filmes norte-americanos para dar lugar a Aquarela do Brasil de Ary Barroso:

> É o meu Brasil, brasileiro
> Terra de samba e pandeiro
> Brasil, Brasil
> Pra mim, pra mim

A cidade ideal

A concepção de uma cidade ideal passa pela mesma lógica do discurso hegemônico e ideológico já citado de Maricato (op. cit.). Os problemas resultantes do processo de urbanização são entendidos como desvios de padrão diante de um modelo de produção de uma cidade ideal, em que as questões relacionadas à falta de moradia, saneamento básico, educação, transportes, saúde e etc. são invisibilizadas por não serem parte constituinte do que se entende como cidade. Conforme esclarece Rodrigues:

> Na cidade ideal, objeto e objetivo do planejamento de prancheta, espera-se que os trabalhadores "desapareçam" após a jornada de trabalho. No entanto, na cidade real, os trabalhadores não são invisíveis, os trabalhadores e os problemas não desaparecem, mas pelo contrário, são visíveis e para ignorar as causas são tidos como causadores dos problemas a que estão submetidos. (2007, p. 75)

A narrativa de O Som ao Redor leva o espectador somente a criar suposições sobre tais discussões, enquanto que em Praça Walt Disney, a representação do trabalhador, sua jornada até o local de trabalho e sua moradia aparecem em evidência. Há um imenso desafio em ir além das aparências e entender toda a produção informal da cidade como uma característica inerente ao sistema capitalista. Para Sampaio (1996), a constituição de um modelo ideal a ser alcançado tem sua preocupação central na ordem e no controle social, que busca a manutenção do *status quo*.

O retrato do ideal aparece em Praça Walt Disney tanto de forma concreta, o bairro de classe média alta, os prédios, os playgrounds cercados, as babás, os carros e etc., quanto de forma simbólica pelo nome da praça, que tem sua existência quase que desapercebida. Os diretores, pelas diversas possibilidades de explorarem o audiovisual, reconfiguram o local a partir de elementos como a música e a montagem de quadros que exploram a ironia que o nome desta praça rememora através da relação simbólica existente com a Disney – que tem sua sede na cidade de Orlando, nos Estados Unidos, planejada de maneira a ser um lugar que vende, de maneira literal, a promessa de magia, escondida por trás de um ideário problemático de consumo.

O recente Projeto Florida (2017, 1h55'), dirigido por Sean Baker, evoca inquietações diante da produção do espaço urbano, nesse caso, nos Estados Unidos, e mais especificamente, nos bairros adjacentes aos parques da Disney. A precariedade da população que não tem condições de ter uma moradia é o cerne do filme, que capta de maneira quase poética a relação de uma mãe e sua filha que moram em um hotel e vivem de serviços informais. A Disney surge já no final do filme como um espaço de libertação, um ideal alcançado. A conexão dos filmes brasileiros aqui apresentados e o Projeto Florida se dá no poder que o audiovisual possui em denunciar e evocar reflexões sobre a forma como as cidades estão sendo construídas. Precariedade, tanto no trabalho como na moradia, pobreza e desigualdades socioespaciais são problemáticas inerentes às sociedades capitalistas, cada qual com suas particularidades e nuances. Conforme esclarece Sampaio:

> Assim, a cidade ideal aparece historicamente como superação da cidade real, cheia de equívocos e erros de toda ordem, incorporando uma espécie de visão maniqueísta de mundo, reduzindo a realidade a uma condição dualista entre algo ideal (o bem) e algo real (o mal). (SAMPAIO, 1996, p. 56).

Considerações finais

Refletir sobre a construção do espaço urbano é refletir, também, sobre a sociedade que nele está inserida. As desigualdades socioespaciais refletem lógicas de poder que mesmo atuais, são construídas ao longo da própria história do país. A análise de O Som ao Redor e Praça Walt Disney permite essa observação, mesmo que de forma simbólica, às vezes metafórica, e dentro de uma narrativa, o audiovisual suscita reflexões e permite denúncias de processos que, não raro, estão imbricados no cotidiano e passam desapercebidos, como relações predatórias que excluem, segregam e escondem a cidade real. Para Borja (2003), mesmo diante do aparente caos urbano, não há uma crise “da cidade”, mas sim, um desafio em se “fazer cidade”.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. São Paulo: Zahar, 2005.

BORJA, Jordi. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Espaço-tempo na metrópole*: a fragmentação da vida cotidiana. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *O Espaço Urbano*: novos escritos sobre a cidade. São Paulo: FFLCH, 2007.

_____. *A cidade*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

CORTÉS, José Miguel G. *Políticas do espaço*: arquitetura, gênero e controle social. Tradução: Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

DIAS, Elder. "O Som ao Redor" é o Brasil acontecendo. *Revista Bula***.** Online, 2012. Disponível em: <https://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>. Acesso em: 29 out. 2018.

FERREIRA, João Sette Whitaker. A cidade para poucos: breve história da propriedade urbana no Brasil. In: Simpósio Interfaces das representações urbana em tempos de globalização, 2005, Bauru, SP. *Anais.* Bauru: UNESP, 2005.

MARICATO, Ermínia. A terra é um nó na sociedade brasileira... também nas cidades. *Revista Cultura*, 1999.

NETTO, Vinicius M. *Cidade & sociedade:* as tramas da prática e seus espaços. Porto Alegre: Sulina, 2014.

O Som ao Redor. Direção de Kléber Mendonça Filho. Recife/Brasil: CinemaScópio, 2012. (131min).

PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. Maldita Rua. In: XII Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (XII ENANPUR), 12, 2007, Belém. ***Anais*****.** Belém: Anpur, 2007. v. 12, p. 1 - 21. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/3764>. Acesso em: 18 nov. 2018.

Praça Walt Disney. Direção de Renata Pinheiro e Sergio Oliveira. Recife/Brasil: Aroma Filmes, 2011 (21min).

Projeto Florida. Direção de Sean Baker. Estados Unidos: June Pictures, 2017 (115min).

RODRIGUES, Arlete Moysés. Desigualdades socioespaciais – a luta pelo direito à cidade. *Cidades*, 2007, v. 4, n. 6, p. 73-88.

SAMPAIO, Antônio Heliodoro Lima. Cidade ideal, imaginação e realidade. ***Revista de Urbanismo e Arquitetura***, Salvador, v. 4, n. 1, p.54-65, maio 1996. Disponível em: <https://rigs.ufba.br/index.php/rua/article/view/3116>. Acesso em: 15 fev. 2019.

SENNETT, Richard**.** ***O declínio do homem público:*** as tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 532 p.

SERPA, Angelo S. P. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007. 208p.

SOUZA, Marcelo Lopes de. Semântica urbana e segregação: disputa simbólica e embates políticos na cidade “empresarialista”. In: VASCONCELOS, Pedro de Almeida.; CORREA, Roberto Lobato; PINTAUDI, Silvana Maria (Orgs.). *A cidade contemporânea:* segregação espacial. São Paulo: Contexto, 2013.

OFICINAS ICHT2019

As oficinas serão abertas a participantes do ICHT2019, que farão suas inscrições no site, através do sistema SYMPLA, até o limite de vagas informado em cada uma delas. A inscrição só será considerada concluída, mediante o pagamento da contribuição para realização da oficina, no valor de 50 reais por pessoa.

OFICINA 1

CARTOGRAFIAS DO COTIDIANO

Etnografias possíveis da Rua Dr. Cesário Mota Jr.

DATA: 16 e 17 de abril de 2018 – das 14:00 às 18:00

Organizadores:

Prof. Ricardo Luis Silva – Centro Universitário SENAC SP
Prof. Nelson Jose Urssi – Centro Universitário SENAC SP
Profa. Valeria Fialho – Centro Universitário SENAC SP

Descrição:

A partir de proposta apresentada pelo escritor francês Georges Perec, no livro Tentativa de esgotamento de um local parisiense, a oficina pretende estabelecer, com os participantes, uma leitura etnográfica de algumas quadras da Rua Dr. Cesário Mota Junior, na Vila Buarque.

Nela pretende-se explorar a vida cotidiana percebida, anotada e registrada num caderno de campo etnográfico coletivo. E cartografar o cotidiano, a passagem do tempo, o ordinário e insignificante, o espaço vivido por meio de: anotações, fotografias, croquis, decalques, gravações, mapas psicogeográficos, coleções de trapos, etc. Em síntese, o processo abordará os personagens, portas, esquinas, sons, diálogos, trabalhos, texturas, deslocamentos, animais, tempos, memórias, restos, rastros do percurso. A oficina ocorrerá em dois períodos:

1. O processo cartográfico-etnográfico, no dia 16/04 na própria rua indicada;
2. A produção da cartografia-caderno de campo coletivo no dia 17/04 na sede do evento.

Vagas: 20 - Material a ser trazido pelos participantes: Máquina fotográfica, material de desenho, impressão de fotografias, etc.

OFICINA 2

CÓRREGOS OCULTOS

Desvelamento do córrego das Cobras

DATA: 16 e 17 de abril de 2018 – das 14:00 às 18:00

Imagens: Arthur Cabral

Organizadores:

Prof. Arthur Simões Caetano Cabral - UFG
Prof. Vladimir Bartalini - FAUUSP

Descrição:

O córrego das Cobras é um afluente da margem esquerda do córrego Mandaqui, o qual, por sua vez, é afluente da margem direita do rio Tietê. O Mandaqui encontra-se canalizado em toda sua extensão, estando apenas parcialmente a céu aberto. Hoje ele se confunde com as pistas da avenida Caetano Álvares, importante artéria viária que corta os bairros do Mandaqui, do Imirim e do Limão, na zona norte de São Paulo. Não é necessária enquete para constatar que a esmagadora maioria das pessoas ignora o nome daquele córrego, embora saiba o nome da avenida que o ocultou.Se isso ocorre com o Mandaqui, o que dizer do Cobras, filete d'água irrisório, que nem avenida tem como mortalha? No entanto, em mensagens cifradas, ele manifesta sua presença.O propósito da oficina é, a partir de uma caminhada ao longo do córrego das Cobras, detectar os seus indícios e registrá-los para, num segundo momento, lançar propostas de intervenção para o seu desvelamento simbólico.A oficina ocorrerá em dois períodos:

16 de abril – caminhada pelo córrego das Cobras (das 14h às 18h)
17 de abril – propostas de intervenção (na sede do evento - das 14h às 18h)

Vagas: 20 - Material a ser trazido pelos participantes: bloco de anotações / aparelhos para registro de imagens e sons.

OFICINA 3

Corpo e espaço em composição

Brina Ribeiro

Rafael Passos

Organizadores:

Natalia Sá - Arquiteta e Atriz
Profa. Karina Leitão – FAUUSP
Guilherme Miranda – Graduação FAUUSP

Descrição:

A oficina tem o objetivo de intensificar os corpos para ativar uma maneira de pensar, sentir e compor o mundo e subverter, ou pelo menos questionar, o modus operandi que subjuga o lugar do corpo nos processos de criação e composição, colocando-o a serviço da mente que teoricamente opera comandos na decisão de cada gesto. O ato de criação, aqui, dialoga com a composição, a partir do entendimento de que na relação entre o corpo e o espaço reside um processo que parte da atualização da presença do corpo que informa, qualifica e manifesta suas interações neste espaço. Propõe-se, assim, um trabalho físico para ativar um estado de presença e atenção e um olhar estrangeiro e antropológico, entendendo que corpo e mente não são divididos e que a presença é uma relação que só se estabelece na experiência espacial. A oficina será realizada na sede do evento ICHT em duas tardes, dias 16 e 17 de abril, das 14 às 18h.

Vagas: 20

Observação para participantes:
Recomenda-se o uso de roupas confortáveis, adequadas à atividade física.

OFICINA 4

Arquiteturas feministas
Novas iconografias

DATA: 16 de abril (das 14 às 18h)

Foto de Vânia Medeiros

Organizadoras:

Vânia Medeiros -
Daniele Queiroz –

Descrição:

A proposta da oficina é criar cadernos que reflitam sobre a participação da mulher na arquitetura e onde o feminismo possa servir de base para novas arquiteturas. Investigaremos uma iconografia das mulheres na história da arquitetura e, a partir de desenhos de observação do entorno e da unidade do Senac, pensaremos o que seriam arquiteturas feministas.

Vagas: 20

Material a ser trazido pelos participantes:
Fotografias de mulheres na arquitetura, material dedesenho

Índice Remissivo

Adriane S. Neto 895
Aline Dos Santos Souza 431
Ana Carolina Carmona-Ribeiro 269
Antoinette Kuijlaars 291
Arthur Simões Caetano Cabral 307, 943
Artur Rozestraten 23
Barbara Caetano Damasceno 431
Bárbara Gonçalves Guazzelli 907
Bárbara Pozza Scudeller 907
Carolina Guida Cardoso Carmo 431, 725
Carolina Ribeiro Simon 533
Cássia Hosni 193
Catarina Vitorino 327
Cíntia Maria Fank 387
Cybelle Salvador Miranda 743, 863
Daniele Queiroz 945
Dariane F. Félix 257
Débora Sanches 553
Dirk Michael Hennrich 73
Eduardo Eiji Ono 449
Eliane Constantinou 767
Estefani Caroline Basso Lago 789
Fabiana Bruno 105
Felipe de Souza Noto 461
Fernando Kennedy Braga Oliveira 895
Frederico Canuto 571
Gabriel Mazzola Poli de Figueiredo 139
Gil Barros 83, 877
Giovanna Merli 587
Gisela C. V. Lenelli 929
Guilherme Miranda 65, 944
Helena Aparecida Ayoub Silva 461
Isabela R. Barreto. 797
Isabelle Krzywkowski 813

Jean-Jacques Wunenburger 47
Jean Sirdey 335
Jeroen Stevens 553
Josicler O. Alberton 387
Juliana Eiko Hiroki 481
Juliana Froehlich 173
Juliano C. C. B. Oliveira 497
Júlio Barretto Gadelha 603
Karina Leitão 944
Lahys Barros Alves 627
Larissa Fauri 757
Laura Pappalardo 345
Leticia Bettio Machado 767
Letícia de Fatima Durlo 757
Lígia Dias 515
Lívia Perez de Paula 201
Luana Rocha de Souza 649
Lucia Meneghetti 827
Luciano Anchieta Benitez 209
Luciano Margotto 93
Luciano Pessoa 363
Luis Eduardo dos S. Borda 895
Luis Guilherme Aita Pippi 387
Luis Gustavo Gonçalves Costa 849
Luís Henrique Ramalho Pereira 257
Luiz Monte 627
Maíra Cristo Daitx. 907
Maira Schmitz 789
Maísa Fonseca de Almeida 907
Manoel Rodrigues Alves. 907
Marcele Piotto 553
Marcella Raysa Tôrres Vasconcelos 667
Marcelo Arnellas 223
Marco Aurelio Marinho de Melo 571
Maria Angélica Mocci 929
Maria Eliza Guerra 587
Maria Hoff Barcelos 387

Marília Paiva 685
Marina de Alcântara 387
Marina Silva Melo 407
Michel Rautenberg 157
Milena Cristina Sartori. 907
Natalia Sá 994
Nelson Cortes Pacheco Junior 421
Nelson Jose Urssi 942
Renata Neves 515
Ricardo Luis Silva 942
Roberto E. dos Santos 797
Rodrigo Marcandier. 797
Rody Carvalho Santana 849
Rogério de Almeida 61
Ruth Cuiá Troncarelli 705
Salma Ribeiro. 863
Sandra Maria Patrício Ribeiro 75
Sara Goldchmit 109
Simone Cortezão 571
Tainá Hermoso 907
Taísa F. Mota 497
Tanaïs Rolland 245
Tuca Vieira 123
Valeria Fialho 942
Valeska Fortes de Oliveira 209
Vânia Medeiros 945
Vinícius J. Pereira 877
Vithória Carvalho da Silva 743
Vitor Matheus Haab 789
Vittória C. S. Cunha 497
Viviane G. Silveira 257
Vladimir Bartalini 77, 943
Walace Moreira 757
Yasmin Arielly Cavalcante 431