

DIÁLOGOS URBANOS

LEITURAS EM HISTÓRIA
E TEORIAS DA ARQUITETURA

ADRIANA MARAVAZ DE OLIVEIRA
CHRISTINE RAMOS MAHLER
ORGs.



UFG Universidade Federal de Goiás

Reitor

Edward Madureira Brasil

Vice-Reitora

Sandramara Matias Chaves

Diretora do Cegraf UFG

Maria Lucia Kons

Conselho Editorial deste livro

Adriana Mara Vaz de Oliveira
Bráulio Vinícius Ferreira
Camilo Vladimir de Lima Amaral
Christine Ramos Mahler
Eline Maria Mora Pereira Caixeta
Fernando Antônio Oliveira Mello
Márcia Metran de Mello
Pedro Dultra Britto
Rosane Costa Badan

Os artigos foram selecionados a partir de
processo de revisão cega por pares.

DIÁLOGOS URBANOS

LEITURAS EM HISTÓRIA
E TEORIAS DA ARQUITETURA

Adriana Mara Vaz de Oliveira

Christine Ramos Mahler
(organizadoras)

Gráfica UFG, 2019

© Gráfica UFG, 2019
© Adriana Mara Vaz de Oliveira, 2019
© Christine Ramos Mahler, 2019

Capa
Fabio Ferreira de Lima

Projeto Gráfico
Julyana Aleixo Fragoso

Editoração eletrônica
Géssica Marques de Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

D536 Diálogos urbanos: leituras em história e teorias da arquitetura / organizadoras,
Adriana Mara Vaz de Oliveira, Christine Ramos Mahler. – Goiânia :
Gráfica UFG, 2019.

E-book ; 292 p. : il.

Inclui referências

ISBN: 978-85-495-0311-4

1. Planejamento Urbano. 2. Espaço (Arquitetura). 3. Arquitetura e história.
I. Oliveira, Adriana Mara Vaz de. II. Mahler, Christine Ramos.

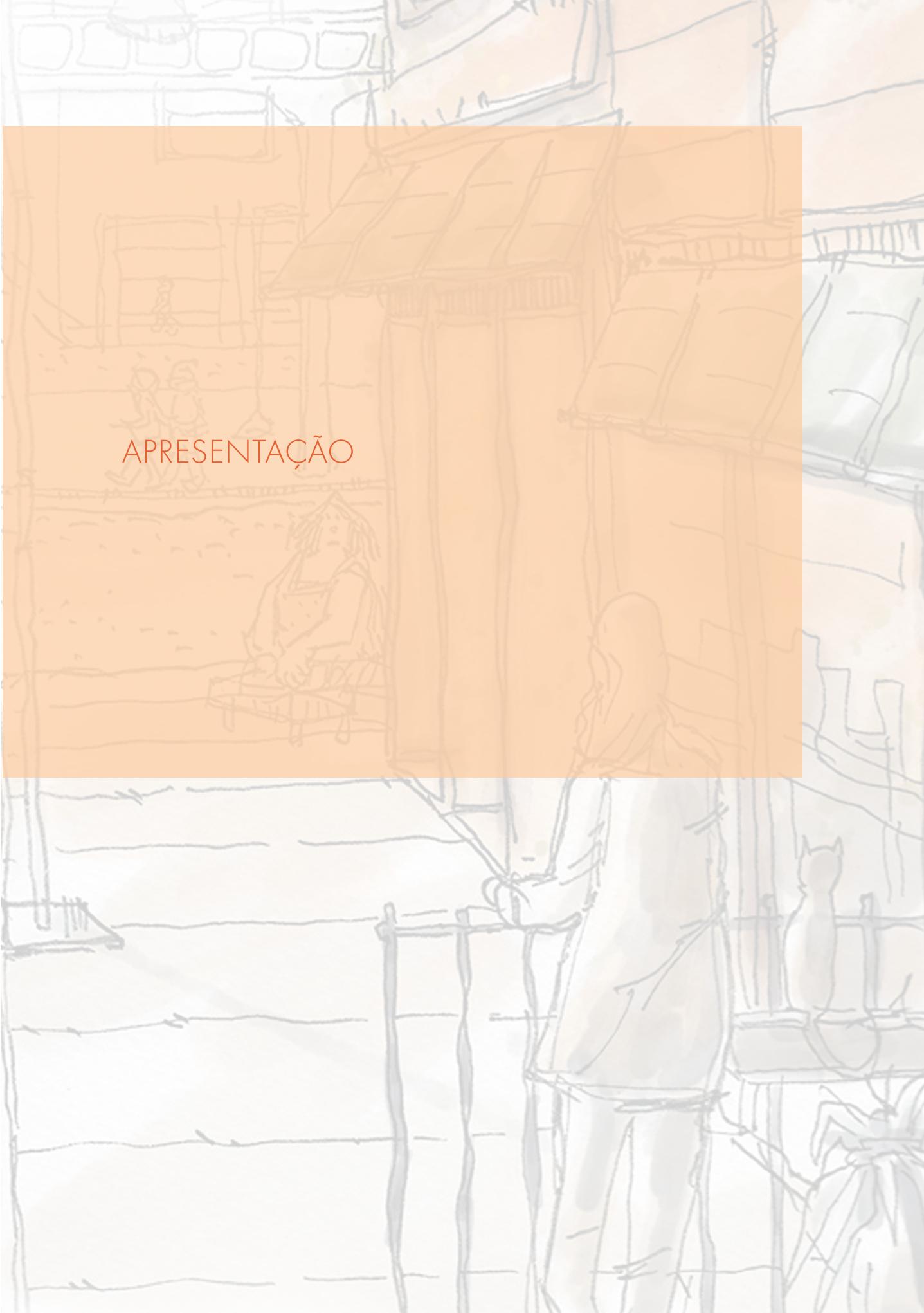
CDU: 72:711.4(817.3)

Bibliotecária responsável: Adriana Pereira de Aguiar / CRB: 3172

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
DO REAL AO ABSTRATO: UM PANORAMA DA ARQUITETURA NOS QUADRINHOS	11
<i>Geovane Umbelino Marques</i> <i>Rosane Costa Badan</i>	
DE UMA OBRA A OUTRA: UMA LEITURA SOBRE A GALERIA ADRIANA VAREJÃO EM INHOTIM	38
<i>Ana Isabel Oliveira Ferreira</i> <i>Márcia Metran Mello</i>	
ARQUITETURAS INVISÍVEIS: FESURV, DOCTUM PIAU E PAMPULHINHA [1984-2003]	55
<i>Pedro Henrique G. Cardoso D'Avila</i> <i>Christine Ramos Mahler</i>	
LINA BO BARDI EM SALVADOR: CULTURA POPULAR, VANGUARDA E RESISTÊNCIA	79
<i>Paulo Arthur Silva Aleixo</i> <i>Eline Maria Mora Pereira Caixeta</i>	
TIPOLOGIAS ARQUITETÔNICAS HABITACIONAIS EM ALTURA DO SETOR CENTRAL DE GOIÂNIA (1953-1975)	104
<i>Elana da Silva Romualdo</i> <i>Eline Maria Mora Pereira Caixeta</i>	
NOVAS CONFIGURAÇÕES FUNCIONAIS E MATERIAIS PARA A CRIANÇA E O ADOLESCENTE NO SISTEMA DE JUSTIÇA	127
<i>Cybelle Saad Sabino de Freitas Faria</i> <i>Rosane Costa Badan</i>	

A CIDADE AOS OLHOS DO CINEMA	152
<i>Wanessa Araújo de Oliveira</i>	
<i>Pedro Dultra Britto</i>	
TRADICIONAIS, HERDEIROS, APAIXONADOS E EFÉMEROS: IDENTIDADES DO TORCEDOR ATLETICANO.....	177
<i>Cristina Maria Costa Prado</i>	
<i>Adriana Mara Vaz de Oliveira</i>	
A FLÂNERIE, A DERIVA E O CAMINHAR; HISTÓRIA E FORMAS DE VIVER A CIDADE	198
<i>Lúcia Aparecida Tomé</i>	
<i>Márcia Metran de Mello</i>	
CIDADE-CRIATIVA: UM MODELO ESTRATÉGICO DE GESTÃO URBANA	216
<i>Victor Moura Soares Ferreira</i>	
<i>Adriana Mara Vaz de Oliveira</i>	
PARADIGMAS DE UM ESPAÇO DE CONEXÃO: PONTE PÊNSIL AFFONSO PENNA	242
<i>Mônica Otero de Melo dos Reis</i>	
<i>Márcia Metran de Melo</i>	
DA CIDADE AO BAIRRO: GOIÂNIA, O SETOR CENTRAL E A AVENIDA GOIÁS	258
<i>Irina Alencar de Oliveira</i>	
<i>Adriana Mara Vaz de Oliveira</i>	
CURRÍCULOS AUTORES	284



APRESENTAÇÃO

O Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade da Universidade Federal de Goiás foi criado em 2013, pelos docentes do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, com o objetivo de suprir uma lacuna regional na área de conhecimento de Arquitetura e Urbanismo, atendendo às demandas de aperfeiçoamento de docentes, pesquisadores e profissionais por meio das pesquisas e produção de conhecimento inseridos nas linhas de pesquisa *História e Teoria da Arquitetura e da Cidade e Processos e Tecnologia de Projeto e Planejamento*. Essas linhas abarcam temas de pesquisas nas diversas escalas do ambiente construído, relacionados a reflexões nas esferas teórica e crítica, ao domínio técnico de ferramentas apoiados em bases científicas para o subsidiar o desenvolvimento regional.

A área de Arquitetura e Urbanismo é, como ciência social aplicada, permeada por aspectos que vão além da criação e materialização de formas no espaço em pedra e cal. Os projetos de objetos, edifícios ou cidades e suas representações, são frutos de ações sobre o ambiente natural ou construído, implicando em relações sociais e em consequências por vezes irreversíveis e equivocadas que afetam a qualidade de vida urbana nos âmbitos individual e coletivo, no âmbito do edifício e da cidade. Assim, as reflexões em torno do Projeto e da Cidade são complexas e passíveis de aportes de ciências afins para estabelecer diálogos interdisciplinares na busca por soluções que corroborem com decisões arquitetônicas e urbanísticas que afetam o homem, seja em sua moradia, em seu bairro, em sua cidade e em suas relações.

Dentre os objetivos do Programa, a divulgação das pesquisas que trazem produtos com discussões sobre conhecimentos teóricos, práticos e o exercício profissional, é uma ação fundamental para reverberar no desenvolvimento regional. Esse extrato de conhecimento deve ser conhecido, discutido, apropriado, criticado e até mesmo transformado, por meio das contribuições entre outros programas, atores, gestores e instituições, que envolvem na cidade. Desde a formulação de políticas públicas, diretrizes e legislação para a gestão da cidade até a subjetividade que envolve o cotidiano de um indivíduo e de um grupo, são temas que se inserem nos esforços dos pesquisadores e dos alunos envolvidos.

Os textos aqui apresentados são amostras que foram selecionadas em um conjunto de produções recentes. Essa seleção foi distribuída de acordo com as linhas de pesquisa nas quais os temas se inserem. O conjunto

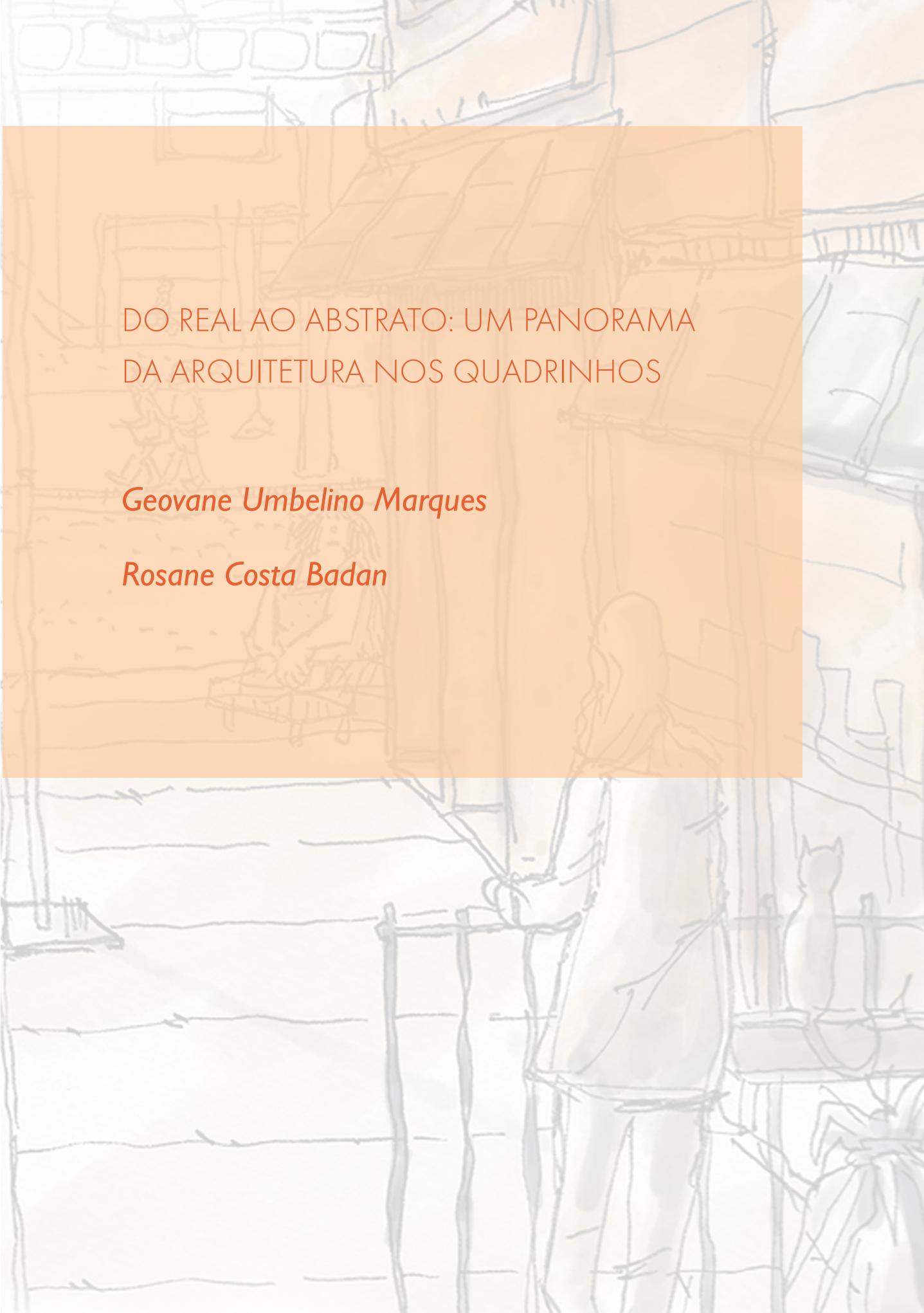
de História e Teoria da Arquitetura e da Cidade está organizado em dois grupos. Um deles contemplando o edifício, e o outro tratando da cidade.

O artigo “Do real ao abstrato: um panorama da arquitetura nos quadinhos” trás uma visão abrangente e interessante de como outras formas de representação mostram o edifício e a cidade. Ainda no caminho das interlocuções, o artigo “De uma obra a outra: uma leitura sobre a galeria Adriana Varejão em Inhotim” estreita as relações entre arquitetura e artes por meio da avaliação de um edifício. Ainda sobre arquitetura, o artigo “Arquiteturas invisíveis: Fesurv, Doctum Piau e Pampulhinha (1984-2003)” discute importante produção arquitetônica de Sylvio de Podestá. Das análises da produção de nomes significativos da arquitetura brasileira, encontra-se o artigo “Lina Bo Bardi, do inconformismo à ação: arquitetura como voz da resistência”. “Tipologias de edifícios habitacionais em altura e a verticalização do Setor Central de Goiânia (1953-1975)” é um artigo que discute a primeira fase de verticalização de Goiânia. O artigo “Novas configurações funcionais e materiais para a criança e o adolescente no sistema de justiça” avalia aspectos dos espaços judiciais indicando diretrizes de melhoria para tais locais.

Sobre cidades, há também vieses múltiplos de interpretação e investigação. O artigo “A cidade aos olhos do cinema” se utiliza da narrativa cinematográfica para agregar interpretações ao espaço urbano. O artigo “Taxonomia do torcedor” amplia a perspectiva de análise de um bairro, tecendo interlocuções com os torcedores do time local, com aproximações sociológicas. Em “A flânerie, a deriva e o caminhar: histórias e formas de viver a cidade” a narrativa percorre o tempo mostrando formas de apropriação urbana. O artigo “Cidade-criativa: um modelo estratégico de gestão urbana” discute formas contemporâneas de compreender as cidades. No âmbito regional, o artigo “Paradigmas de um espaço de conexão: ponte pênsil Affonso Penna” faz pertinente reflexão sobre a cidade de Itumbiara e seu rio. Sobre Goiânia, o artigo “Da cidade ao bairro: Goiânia, o Setor Central e a Avenida Goiás” apresenta uma investigação das permanências urbanas no núcleo inicial de Goiânia, a partir da Avenida Goiás.

As organizadoras e os autores estão cientes dos desafios e da complexidade que envolvem os temas, e têm consciência que as pesquisas são, em alguns casos, iniciais e, portanto, não têm a pretensão de esgotar as respectivas questões. No entanto, os resultados almejam, por meio das

diversas contribuições inseridas nesse livro, uma aproximação frente aos desafios urbanos contemporâneos, disponibilizando-se ao diálogo entre universidade e sociedade.



DO REAL AO ABSTRATO: UM PANORAMA DA ARQUITETURA NOS QUADRINHOS

Geovane Umbelino Marques

Rosane Costa Badan

DO REAL AO ABSTRATO: UM PANORAMA DA ARQUITETURA NOS QUADRINHOS

RESUMO

Mais do que a arte de contar histórias por meio de desenhos e textos (ou apenas desenhos) dispostos em sequência, as Histórias em Quadrinhos sempre estiveram vinculadas à Arquitetura no decorrer da história. Por meio de publicações e pesquisas que estudam essas relações entre as duas artes desde o período paleolítico e pela leitura de quadrinhos contemporâneos, percebe-se que há diferentes modos de representar um ambiente (seja ele rural ou urbano) dentro da narrativa por meio do desenho. Dentro desse entendimento, este artigo discute as distintas técnicas de representação das ambientações humanas, buscando relacioná-las com as questões presentes no campo teórico da arquitetura e do urbanismo, como o estudo das significações simbólicas, o regionalismo crítico, a utopia, dentre outros. Para investigar essas percepções, a pesquisa ocorre de forma exploratória e descriptiva. Exploratória porque averigua como a Arquitetura e as HQ's se influenciam mutuamente, e descriptiva porque tenta descrever as percepções autorais (ou seja, dos quadrinistas) encontradas durante a assimilação dessas duas artes. Para tais abordagens, o processo metodológico considera levantamento bibliográfico, fundamentação teórica, análise dos quadrinhos mais relevantes em relação ao campo teórico da arquitetura, sistematização de dados e indicação dos resultados. A expectativa é verificar se as Histórias em Quadrinhos se apresentam de fato como uma ferramenta de compreensão de alguns enfoques teóricos da arquitetura e do urbanismo, e se as diferentes técnicas de representação da arquitetura e da cidade nos quadrinhos podem auxiliar no desenvolvimento do pensamento crítico de arquitetos e urbanistas. Esta pesquisa pode contribuir com o fortalecimento das HQ's como nona arte, demonstrando que as "narrativas gráficas" vão muito além do nicho de super-heróis e vilões da cultura pop (o que gera muito preconceito por aqueles que consideram o quadrinho como uma simples mídia de diversão rasa). Além disso, ressalta escassa pesquisa no modo de se investigar as referências bibliográficas

dos quadrinhos relacionada ao campo teórico da arquitetura. O trabalho também contribuirá para a percepção de que as relações da arquitetura com as outras artes transitam em campos mais alargados.

Palavras-chave: Arquitetura. Urbanismo. Quadrinhos.

INTRODUÇÃO

Num mundo tomado pela multiplicidade de informações, os meios de comunicação em massa têm um importante papel, o da divulgação. E é nesse quesito que vale a pena ressaltar as Histórias em Quadrinhos, pois são capazes de representar diversas gerações e momentos históricos em suas páginas, desde as características de uma sociedade até sua arquitetura (sejam elas uma representação realística ou fruto da imaginação). Já a arquitetura, como manifestação que percorreu todos os períodos históricos, também é capaz de relembrar as mais diversas épocas e seus aspectos sociais. Nesse sentido, este artigo se propõe a evidenciar a importância da arquitetura para os quadrinhos, mostrando as possibilidades de representação da arquitetura dentro das HQ's. Essa ligação nem sempre se deu de forma óbvia, mas é possível citar como primeiro exemplo histórico a Arte Rupestre que compreende os primeiros desenhos conhecidos pela humanidade e os abrigos usados pelos povos dessa época. Esses desenhos contavam a saga diária na luta pela sobrevivência através de imagens produzidas em paredes, tetos e outras superfícies de cavernas e abrigos rochosos, ou mesmo sobre superfícies rochosas ao ar livre. É aqui que a primeira relação entre arquitetura e quadrinhos acontece, por mais que tais conceitos surgissem milhares de anos depois: a Arquitetura como ideia de abrigo e invólucro dessas manifestações artísticas; as Histórias em Quadrinhos como a arte de contar histórias através de imagens, ambas envolvidas dentro de um contexto histórico-cultural que evoluiu com o passar dos milênios.

Apesar de nunca terem sido oficialmente batizadas, as “Histórias em Quadrinhos” (ou simplesmente HQ's) receberam diferentes nomenclaturas de acordo com as circunstâncias específicas dos diversos países em que se estabeleceu. Elas são conhecidas por *comics* nos Estados Unidos, *bandas desenhadas* em Portugal, *fumetti* na Itália, *tebeos* na Espanha, *historietas* na argentina, *muñequitos* e cómicos no México, *mangás* no Japão, *manhwas* na Coreia do Sul, *manhuas* na China e por outras várias desig-

nações. No Brasil, também é muito comum o uso da palavra *gibi*, oriundo do nome de uma revista que começou a circular no país em 1939.

Compreendendo que tais relações entre a Arquitetura e as HQ's sempre existiram, é preciso entender como a arquitetura influenciou e continua influenciando a produção das Histórias em Quadrinhos e, no sentido contrário, mostrar como as HQ's ajudam na evolução do pensamento crítico arquitetônico e urbanístico. Assim, o objetivo desse artigo é, num primeiro momento, estabelecer relações entre a "Arte Sequencial" (termo cunhado por Will Eisner) e a Arquitetura desde a Pré-história até a Idade Contemporânea, e posteriormente, com o surgimento da imprensa, ressaltar o estreitamento dos laços entre a Arquitetura e as HQ's, que passaram a se dar no papel por meio de ambientações (desenhos de cidades, casas, cômodos etc.), contextualizando a história narrada.

Entendendo os vínculos a serem estudados, a linha de pensamento deste trabalho se sustenta na hipótese de que, se por um lado, segundo FERRARA (2000, p. 118), é preciso tratar a cidade como "cenário e atriz" do nosso cotidiano para podermos entendê-la, por outro, as cidades idealizadas ou copiadas nas HQ's serão tratadas nesse trabalho como "ambientações e personagens" que, por meio lúdico, influenciam no enredo, na construção dos "personagens de fala" e na transmissão de uma mensagem e/ou história.

1. DA PEDRA PARA O PAPEL

Antes de partir para as relações existentes entre a arquitetura e as HQ's na idade contemporânea, é preciso entender como esses vínculos se deram nos períodos históricos anteriores. Se voltarmos aos primórdios da humanidade por exemplo, podemos perceber que o homem pré-histórico começou a se expressar por meio de desenhos nas superfícies rochosas de abrigos e ao ar livre. Aqui, entende-se que o ato de se comunicar por meios de imagens supria a necessidade de transmitir pensamentos, porque:

[...] contar histórias, seja oralmente, ou através da escrita ou imagens é uma atividade humana das mais necessárias, o que implica em estudar e desenvolver meios de organizar essa cotação para que toda história esteja provida de sentido e possa ser interpretada pelo que a ouve ou lê. As pinturas ru-

pestres encontradas nas paredes de cavernas são exemplos da necessidade humana de contar ou registrar as suas histórias e conquistas por meio de imagens. (RAIMUNDI, 2013, p. 6 *apud* BIBE, 1985, p. 16)

Para exemplificar esse fato, podemos apontar a Caverna de Altamira (Figura 1), localizada no município espanhol de Santillana del Mar e descoberta em 1868. Nela foram encontradas várias pinturas feitas com carvão e outras substâncias usadas na coloração. Entende-se que é possível abordar a arte rupestre como uma antecedente histórica das HQ's contemporâneas, pois ambas funcionam como narrativas sequenciais, e a arquitetura, como abrigo nesse Período Paleolítico, funcionando como refúgio dessas manifestações milenares. Vale destacar que até os dias atuais, o conceito de HQ não se resume apenas em conjugar textos e imagens por meio de balões e quadros sequenciais, muitos quadrinistas como Shaun Tan (*A Chegada*), Chabouté (*Um Pedaço de Madeira e Aço*) e Laerte (*Vizinhos* – Figura 2) compõem as suas narrativas sem fazer uso de textos, apenas imagens.

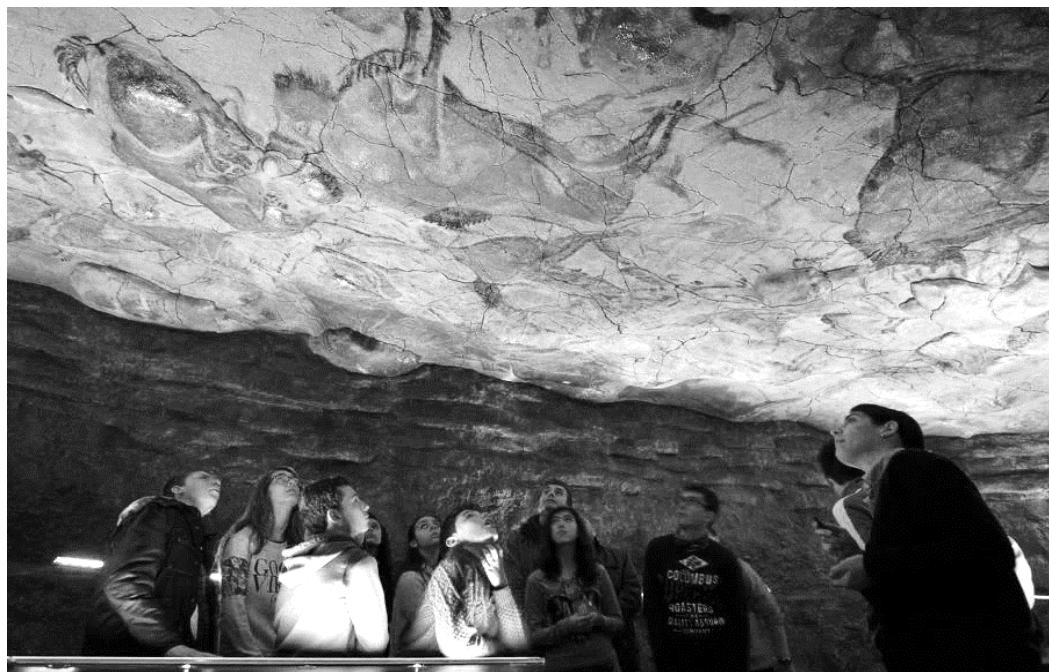


Figura 1 – Caverna de Altamira.

Fonte: Isabel G^a Casado, 2014.



Figura 2 – Trecho de “Vizinhos” por Laerte.

Fonte: Laerte, 2013.

Já na Antiguidade, tem-se o exemplo do imperador Trajano (53 d.C. – 117 d.C.), que após guerras sucessivas entre 101 a 106 d.C., ordenou a construção uma coluna (Figura 3), onde suas batalhas eram contadas em vários desenhos feitos em espiral (Figura 4). A coluna (concluída em 113 d.C.) hoje leva seu nome e quem a vê pode constatar que as imagens obedecem a uma ordem e estão relacionadas umas com as outras, contando uma história. São milhares de romanos e dácios intricadamente esculpidos que marcham, lutam, navegam, esgueiram-se, negoceiam, discutem e morrem em 155 cenas. É interessante notar aqui que a “Arte Sequencial” não está presa exclusivamente ao desenho, ela interage com outras técnicas de representação e instiga a experimentação.



Figura 3 – Coluna de Trajano.

Fonte: Dicas da Itália, 2015.



Figura 4 – Imagens esculpidas na Coluna de Trajano.

Fonte: Dicas da Itália, 2015.

Caminhando bem mais no tempo, chega-se à Idade Média, onde as igrejas começam a narrar histórias bíblicas por meio de imagens sequenciais distribuídas em seus interiores. Na França, a Catedral de Chartres (Figura 5) é um dos mais importantes exemplares dessa manifestação, famosa por seus vitrais (Figura 6) que ocupam uma superfície de 2.600 m² (considerada a maior superfície do mundo em vitrais) que são ilustrados com passagens bíblicas, retratando a vida dos santos, e ilustrando também a construção da catedral. Nessa época, além de embelezar os interiores das catedrais, os vitrais também possuíam um caráter didático, o que era de grande importância na Idade Média, pois a população era, em sua grande maioria, analfabeta. O emissor da mensagem transmitida pelos vitrais geralmente era o clero:

[...] que encomendava a tarefa a um arquiteto que a repassava aos mestres vitralistas para a composição do vitral. A mensagem era codificada e transmitida à massa em forma de imagem que a recebia e como receptor destinatário a decodificava e assim era ensinado por ela. Nesse esquema, o vitral, entenda-se toda a composição [...] constitui o canal de comunicação entre o emissor (Clero) e o receptor (o povo). (NUNES, 2012, p. 90)



Figura 5 – Catedral de Chartres.

Fonte: InfoEscola, 2019.

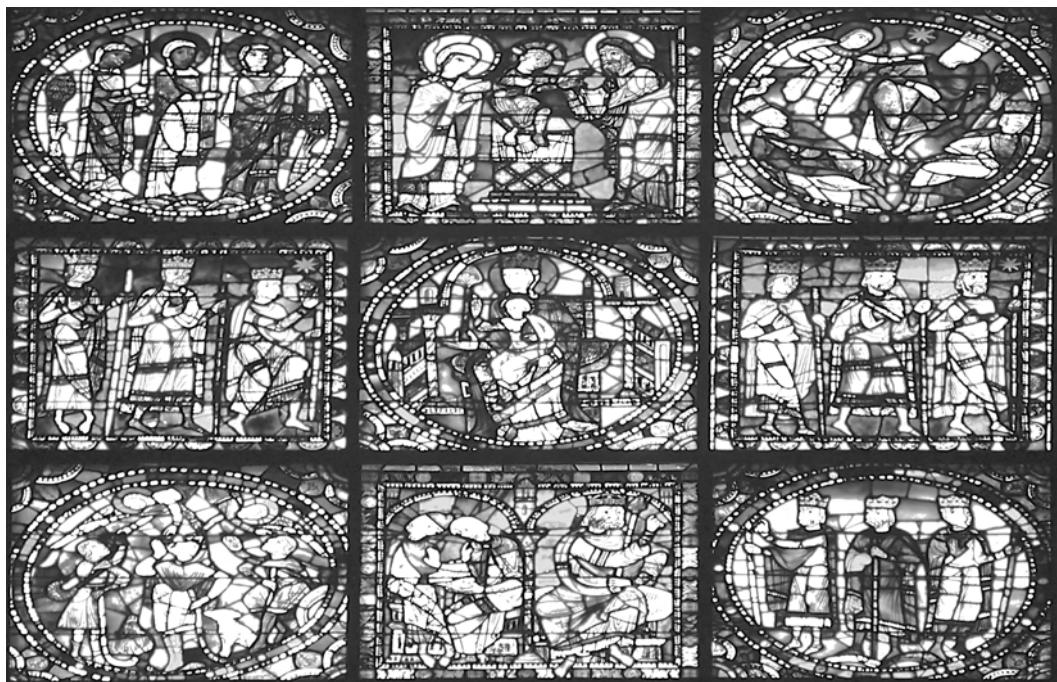


Figura 6 – Vitrals da Catedral de Chartres.

Fonte: Joaquim Nery Filho, 2013.

Apesar desses dois últimos exemplos antigos (a coluna e os vitrais) não adotarem o desenho manual como processo na produção das narrativas, ainda é possível estabelecer uma relação com o experimentalismo gráfico hodierno adotado por alguns quadrinistas, entre eles, Júlio Shimamotto (Figura 7). Nascido no Brasil em 1939, “Shima” lançou em 2018, juntamente com Márcio Jr. (roteirista) e Tiago Holsi (colorista), a HQ “Cidade de Sangue” (Figura 8), que foi literalmente desenhada a ferro e fogo. Cada página foi concebida com um rápido esboço em papel manteiga que “Shima” colocava sobre uma mesa de luz e com o uso de maçaricos, ferros de soldar e ferramentas artesanais, produzia desenhos sobre papel térmico de fax usando o calor do ferro de soldar, dispensando lápis, pena, pincel, e tinta nanquim. Os balões e recordatórios eram feitos a parte para depois serem colados diretamente sobre a página. Podemos perceber aqui que as técnicas de desenho estão sempre em constante mudança que, não necessariamente, seguem as inovações tecnológicas. Num mundo onde a arte digital vem ganhando força, muitos quadrinistas continuam a usar o lápis, carvão e, nesse caso específico, o maçarico.



Figura 7 – Júlio Shimamoto.

Fonte: Projeto COVA, 2013.



Figura 8 – Trecho de “Cidade de Sangue”.

Fonte: Metrópoles, 2018.

Passando pela idade moderna, nas palavras de McCLOUD (1995, p. 16), “a sofisticação da história com imagens atingiu seu apogeu nas mãos de William Hogarth”. Em “O Progresso da Prostituta” (Figura 9), publicada em 1731, Hogarth estabeleceu que as pinturas (que mais tarde seriam vendidas como portfólio de gravuras) deveriam ser postas lado a lado em sequência, e essa continuidade entre um quadro e outro se tornaram tão populares que chegaram a ser pirateadas, levando as autoridades a criar novas leis de direitos autorais “pra proteger essa nova forma de arte” (McCLOUD, 1995, p. 17). Aqui, mesmo não fazendo parte do corpo do edifício, essas pinturas continuam mantendo um vínculo direto com

a arquitetura por tratarem-se de adereços que necessitam de um espaço para poderem ser apreciadas.



Figura 9 – As seis gravuras colocadas em sequência de “O Progresso de uma Prostituta”

Fonte: Wikipédia, 2019.

Chegando na Idade Contemporânea, surgem as primeiras HQ's da história como gênero independente. Segundo MAINARDI (2017, p. 119), o professor suíço Rodolphe Töpffer (Figura 10) pode ser creditado como o inventor da história em quadrinhos. Ele desenhou seu primeiro, “Les Amours de Monsieur Vieux Bois” (Figura 11), em 1827, mas só o publicou a série anos depois. Aqui já podemos perceber uma organização de imagens separadas por quadros justapostos e amparados por textos subservientes às imagens. No entanto, a característica mais marcante dessa evolução é que, se antes, a narrativa visual existia como histórias contadas através de séries de imagens separadas, cada uma representando um único episódio, agora, o formato introduzido por Töpffer começa a se aproximar da nossa definição contemporânea de HQ's, ou seja, impressões que incluem vários quadros organizados em mais de um registro por página. Por isso, acredita-se que seu álbum publicado em 1837, além de exercer influência sobre o Ocidente, também inaugurou uma nova linguagem.



Figura 10 – Rodolphe Töpffer (1799-1846).

Fonte: Aletrium Collection, 2019.



Figura 11 – “Les Amours de Monsieur Vieux Bois”.

Fonte: Old Book Illustrations, 2019.

É daqui que sai a faísca que faz com que a arquitetura e as HQ's se convirjam ainda mais, e que anos mais tarde irão estabelecer relações que vão muito além de uma narrativa que tem a arquitetura como invólucro. Os quadrinistas passam a dominar a técnica de desenho e representação espacial assim como os arquitetos, e desta forma começam a planejar, experimentar, criar e conceber obras maduras. Surge também a indústria dos quadrinhos, que começam a ganhar espaço nos meios de comunicação.

Se num primeiro momento, a “Arte Sequencial” estava atrelada a algum edifício ou monumento que proporcionava um contexto à narrativa

ali representada, agora, a passagem dessas histórias para o papel permitiu para que estas fossem distribuídas para pessoas em sociedades longínquas e de culturas distintas. Isso se deve principalmente a evolução da imprensa, que tem suas raízes na máquina de impressão tipográfica inventada pelo alemão Johann Gutenberg no século XV. A questão que surge aqui é a seguinte: como contextualizar uma narrativa quando ela não está mais inserida num objeto arquitetônico? O que fará com que o leitor possa entender, por exemplo, uma história que se passa numa Londres da Era Vitoriana? A resposta pode estar no uso da arquitetura que ambientará, por meio de desenhos de edifícios e/ou cidades imaginárias ou copiadas, os quadros e páginas da obra. Afinal:

Personagens não surgem do nada. Elas são um produto do meio em que existem. Uma personagem que viveu na França do século XVII é muito diferente de uma que viveu no Texas, em 1980 [...]. Para compreender uma personagem é preciso compreender primeiro o contexto ao seu redor [...] os contextos que mais influenciam as personagens são a cultura, o período histórico, o local em que vivem e sua profissão. (SE-GER, 2006, p. 16)

2. ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES

Chegando ao século XX, após décadas de aprimoramento da impressão e consequente popularização de imagens, os quadrinhos de super-heróis começam a dominar o mercado de HQ's e impulsionam ainda mais a evolução da tecnologia gráfica. A partir daí, tornando-se uma cultura de massa, muitos quadrinistas terão percepções estéticas distintas sobre como ambientar uma história nas HQ's. Em “O Edifício” por exemplo, EISNER evidencia a relação poética entre “homem” e o seu ambiente cotidiano, consolidando a ideia de que as HQ's não são feitas apenas de personagens, mas também dos ambientes em que estão inseridos.

Como os quadrinhos são um meio que costuma retratar a vida humana através de suas personagens, a representação da arquitetura ajudará o leitor/espectador a entender as características dos atores fictícios, já que a arquitetura é uma interface criada pelo Homem para adequar o mundo às suas necessidades e rotinas. Nas HQ's:

[...] a arquitetura perde o caráter mecânico das representações projetuais – quase sempre decompostas em plantas, cortes e elevações –, deixa de ser uma forma estática para aparecer viva, ocupada pelas personagens, inserida em contextos urbanos ou bucólicos, explicitando a circulação, a escala e a dinâmica de suas relações plásticas com o seu entorno. Ela deixa de ser um objeto representacional rígido para se contextualizar, interagindo com as personagens que são o motivo de sua existência, servindo como um paralelo metafórico da arquitetura e do urbanismo ditos reais, construídos. (FRANCO, 2012, p. 15)

Compreendendo os vínculos entre Arquitetura e HQ's explicitados até aqui, podemos apontar duas características arquitetônicas/urbanísticas marcantes abordadas pelos quadrinistas contemporâneos, uma abordagem para o realismo e outra voltada para a abstração.

2.1 ABORDAGEM REALISTA

Buscando manter a veracidade daquilo que já é sólido, muitos quadrinhos têm como características imitar a realidade, esse tipo de representação arquitetônica aborda diversas discussões. Por exemplo, se “[...] o autor pretende abordar a complexidade e os detalhes do mundo real, as pessoas, os lugares e as relações visuais, este pode optar por uma representação fiel” (SANTOS *apud* McCLOUD). Mas apesar desse fator aproximar o leitor da ambientação criada, acaba por não gerar muita identificação com os personagens, se estes também apresentarem uma anatomia realista. Ou seja, para remediar essa situação, o quadrinista precisa optar por uma abordagem que não seja tão generalista, com “[...] desenhos com personagens cartunescos, porém com paisagens e ambientes realistas, que geram mais identificação com o protagonista, [...] tornam o mundo mais rico, interessante e dotado de características únicas [...]” (SANTOS *apud* McCLOUD).

Dentro do campo da arquitetura esses quadrinhos podem ser usados como instrumento de aprendizagem na arquitetura, seja para resgatar o uso do desenho à mão, pelo estudo de uma determinada obra ou período arquitetônico e pela contribuição para com a formação artística de estudantes e profissionais. Um exemplo dessa abordagem é o mangá “Guardiões do Louvre” (Figura 12) do “mangaká” Jiro Tanigushi, história

que acompanha um estudante de artes que aproveita uma folga para visitar o Louvre (Figura 13) numa Paris desenhada nos mínimos detalhes.

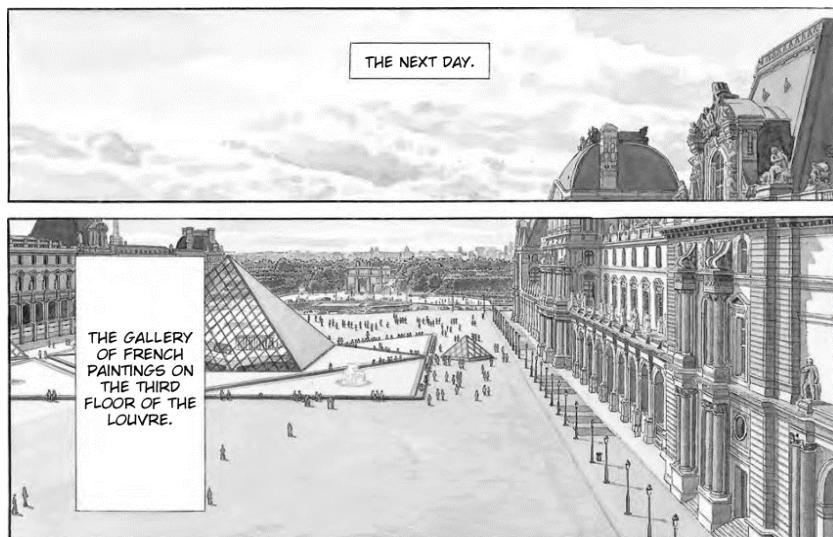


Figura 12 – “Guardiões do Louvre” por Jiro Tanigushi.

Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

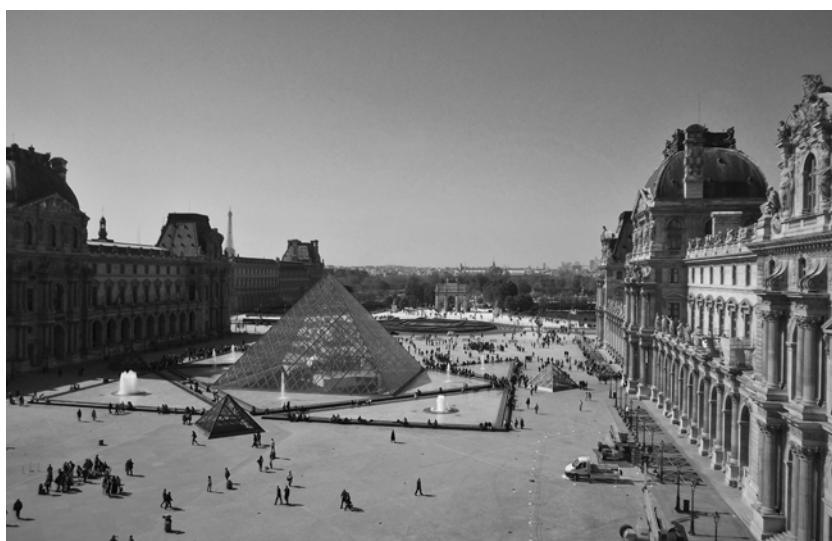


Figura 13 – Museu do Louvre.

Fonte: Umberto Oliveira, 2017.

Para estudantes de arquitetura ou mesmo graduados, o desenho perceptivo, ou seja, “[...] feito através da percepção atenciosa, onde o mesmo é realizado pela captura de todas as informações por meio da visão enquanto se está desenhando [...]” (VAZ; PEREIRA, 2017, p. 07) permite compreender os pormenores do objeto arquitetônico. Esse tipo de representação

foi muito utilizado pelos arquitetos renascentistas, que obviamente não poderiam contar com os *softwares* de desenho 2D e 3D. Nos dias atuais, apesar da imersão tecnológica, ainda é possível encontrar faculdades de arquitetura que desenvolvem essa prática entre os alunos, principalmente em disciplinas que envolvem o estudo da teoria e história da arquitetura.

2.2 ABORDAGEM ABSTRATA

Em contrapartida, as ambientações encontradas nos quadrinhos também podem se apresentar de forma analítica, ou seja, “[...] através da análise da estrutura da forma e representado conforme a necessidade do desenhista em destacar os pontos relevantes na composição como um todo” (VAZ; PEREIRA, 2017, p. 07). Provavelmente, esse tipo de desenho é o que mais se aproxima dos croquis produzidos pelos arquitetos que, por meio de um desenho rápido, buscam apresentar um esboço das primeiras ideias de um projeto no papel. Apesar de muitos profissionais aderirem ao uso de *softwares* e outras ferramentas de desenho digital para tornar o trabalho mais ágil, com os croquis é possível sistematizar e esclarecer ideias de um modo mais coerente e intuitivo, ajudando a captar de forma visual todas as nossas idealizações.

Esse tipo de representação nos quadrinhos também é capaz de abordar questões como “ícone” e “significado”, pois produzem uma ambientação abstrata de um objeto marco de uma sociedade, por meio de desenhos que não compreendem tantos detalhes como o desenho perceptivo, mas que mesmo assim nos deixam a par do contexto em que a história está inserida. Como exemplo dessa representação, podemos citar “The Incredible Hulk” #136 desenhado por Herb Trimpe em 1971 (Figura 14), que concebe uma imagem o Empire State Building (Figura 15) com traçados simples, mas que não fazem dele um objeto desconhecido pelo leitor.



Figura 14 – Trecho da HQ “Hulk” #136, p. 06.

Fonte: Arquivo pessoal, 2019.



Figura 15 – Empire State Building

Fonte: New York post, 2019.

Segundo McCloud (1995, p. 30), ao abstraímos uma imagem realista por meio do cartum, “[...] não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem a seu ‘significado’ essencial, um artista pode ampliar esse significado [...]”. Na arquitetura, esse tipo de abordagem tem forte ligação com a semiótica. Ao considerarmos que todos os edifícios propagam informações que são recebidas pelos sentidos do observador e incorporadas à sua experiência, o entendimento sobre como o significado pode ser alcançado ajuda o arquiteto a conceber projetos de maneira mais consciente.

3. PROPOSIÇÕES EXPERIMENTAIS

Se hoje, em plena era tecnológica, fazemos especulações sobre como serão as cidades do futuro, as HQ's produzidas no século passado não ficavam para trás quando o assunto era imaginar os espaços citadinos que compunham a narrativa das histórias. Alex Raymond (1909-1956) por exemplo, criou Flash Gordon, personagem de aventuras de ficção científica que apareceu pela primeira vez em tirinhas de jornal em 1934 pela King Features Syndicate. Para MOYA:

Seu ritmo, suas linhas, as composições, os traços, as figuras em movimento, os cenários, as astronaves, as roupas as cidades imaginárias, o mundo do planeta Mongo, a antevisão de coisas que, muito tempo depois, aconteceram, fizeram dele um visionário que transformava em realidade sua fantasia sem limites e sem concorrência no mundo contemporâneo.
(MOYA, 1986, p. 175)

Além dessa aproximação com o futurismo, a releitura também se fez presente no trabalho de Raymond que, para ilustrar cidades do planeta Mongo, utilizava exemplos reais de nosso mundo para reinterpretar suas formas para utilizá-las em seu planeta fictício. Raymond é apenas um pequeno exemplo da gama de quadrinistas que trabalharam e continuam trabalhando essas proposições experimentais.

3.1 PROPOSIÇÕES DE RELEITURA

Tendo a releitura como uma vertente bastante presente na produção de quadrinhos, os quadrinistas tomam certas liberdades artísticas, porém respeitando as forças do contexto regional. Para citar um exemplo

dessa abordagem, podemos mencionar a obra *Sharaz-De – Contos de As Mil e Uma Noites* (Figura 16) do quadrinista italiano Sérgio Toppi. Nesse quadrinho o autor faz uma releitura do contexto arquitetônico (Figura 17) do Oriente Médio. Esse tipo de representação evidencia a capacidade de se inspirar em algo que já foi feito e criar algo inédito. No campo teórico da arquitetura, a releitura:

[...] tem como ponto de partida as imagens do precedente escolhido. Ela não modifica o precedente em si, seu aspecto físico, material, palpável, e sim a maneira de representá-lo. A obra realizada carrega consigo a carga simbólica da semelhança modificada. A poética da releitura está na possibilidade de conexão permitida ao observador devido à semelhança que a obra acabada tem com seu precedente. É permitida uma leitura dupla quando o observador vê algo que tanto lhe é familiar quanto novo, quando pode contemplar a obra a sua frente e estabelecer comparações com a outra contida em seu repertório pessoal. (BARBOSA, 2000, p. 13).



Figura 16 - Trecho da HQ “Sharaz-De” por Sergio Toppi.

Fonte: Arquivo pessoal, 2019

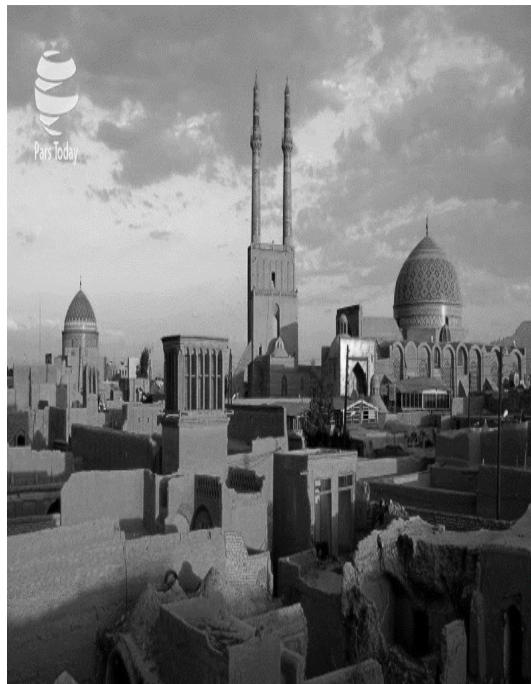


Figura 17 – Yazd: cidade do Irã tombada pela UNESCO.

Fonte: Pars Today, 2017.

Outro conceito que pode ser abordado quando falamos em releitura arquitetônica é “Regionalismo Crítico”, termo difundido por Kenneth Frampton para se referir a uma abordagem arquitetural de âmbito local e que tenta assimilar e reinterpretar o recente processo iniciado pelo movimento moderno e ainda assim considerar a independência cultural, econômica e política local. Nesse sentido, busca-se remediar a indiferença em relação ao lugar onde está situado o edifício moderno por meio da utilização das forças do contexto, visando enriquecer a significação da arquitetura.

3.2 PROPOSIÇÕES UTÓPICAS

Como já foi mencionado, há ainda outra abordagem da arquitetura nas HQ's que é a ambientação futurista, fantasiosa e especulativa. Aqui, no âmbito da liberdade criativa, o quadrinista apresenta sua visão de mundo e questionamentos, propagando suas ideias utópicas e criticando algum o modelo de sociedade. Há aqueles que ambientam suas histórias num futuro positivista e sustentável (Figura 18) ou num cenário praticamente colapsado (Figura 19).

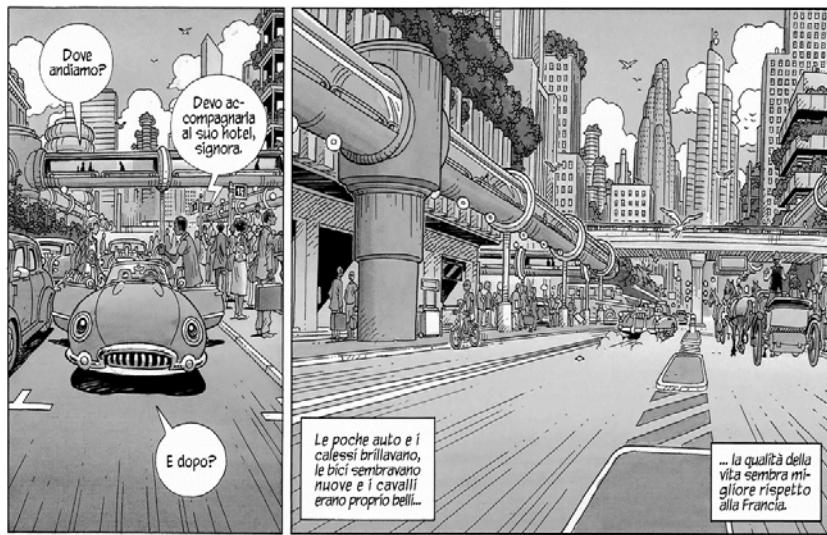


Figura 18 – Trecho de “Mermaid Project” por Leo.

Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

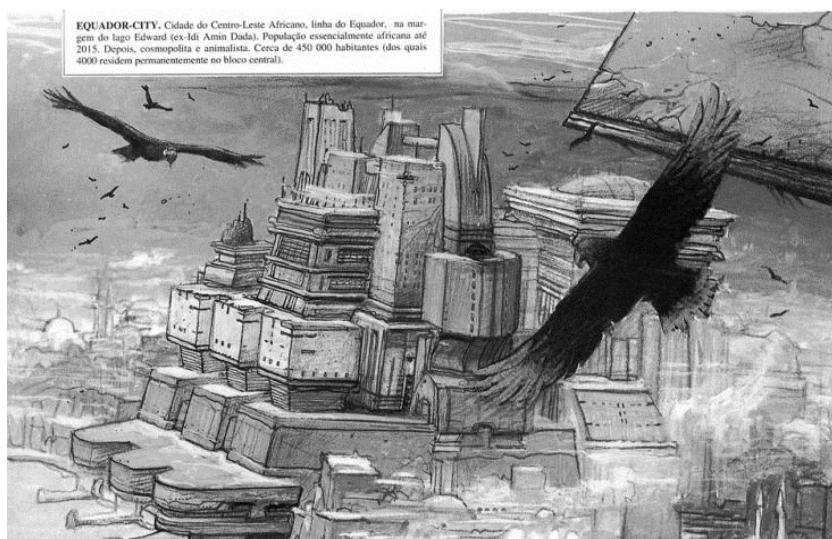


Figura 19 – Trecho “Froid Équateur” por Enki Bilal.

Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Especificamente neste caso, podemos estabelecer uma conexão com grupos de arquitetos que reimaginavam a arquitetura de modo utópico como os Metabolistas, o Archizoom, Superstudio e, mais especificamente, o Archigram (revista publicada em 1961 por recém graduados em arquitetura com a ideia de questionar a monotonia e obviedade do processo de representação e criação arquitetônica). Por meio de publicações que mesclavam projetos arquitetônicos com imagens referentes

ao universo pop da TV, rádio e HQ's, o grupo Archigram instaurou uma crítica irônica e radical aos procedimentos projetuais padrões da época (Figura 20), "pegando carona" nas inovações tecnológicas dos meios de comunicação.

O grupo Archigram era originalmente uma revista britânica de arquitetura de vanguarda da década de 1960, com nove edições de 1961 a 1974. Iniciada por seis arquitetos, Peter Cook, David Greene, Mike Webb e Ron Herron, Warren Chalk e Dennis Crompton, a revista trabalhava com ideais utópicos de cidades e seguindo os passos de Richard Hamilton, se abriram para a cultura pop. Sua forte iconografia, inspirada na ficção científica e nos quadrinhos foi o suporte essencial para sua efêmera arquitetura de lazer e prazer. Seguindo essas formas de representação, uma discussão se estabelece acerca das propostas arquitetônicas, pois:

A "arquitetura" do Archigram existe de maneira preeminente sob a forma de projetos utópicos. Uma questão surge: é arquitetura? Fácil seria a resposta que rejeitaria o universo de Archigram, porque seu estatuto é ficcional e não atual. Na verdade, aqui, é preciso lembrar que o virtual e o atual são duas faces do real. As ficções do Archigram são virtuais sem deixarem de ser reais. A ausência de sua atualidade – de sua efetivação concreta em termos de construção tangível – não permite chamá-las de irreais. Uma vez que o virtual é um regime (do) real, resta examiná-lo. A questão aqui é a do papel da crítica. (HUCHET, 2005, p. 223)



Figura 20 – Walking City: ideia proposta pelo arquiteto britânico Ron Herron, em 1964.

Fonte: Herron Archives, 2019.

A primeira relação que podemos destacar entre o Archigram e as HQ's é o fato de os quadrinhos terem sido instrumento de divulgação desse pensamento utópico sustentado na retórica tecnológica e nos meios de comunicação em massa. A linguagem que os quadrinhos ofereciam se apresentavam como uma alternativa de dar movimento a um objeto estático, isso porque os quadrinhos trabalham com imagens sequenciais que constroem uma narrativa, enquanto o desenho arquitetônico é solo e rígido (Figura 21). Ainda assim, deve-se salientar que:

[...] a relação de Archigram com os quadrinhos funciona em níveis distintos. Em primeiro lugar como repertorização, seguindo a tendência do grupo a buscar a distensão do território da arquitetura através da inclusão de elementos de outros contextos. A iconografia dos quadrinhos lida com um grupo de imagens arquitetônicas evocativas de um futuro em que a ciência transformaria o ambiente humano e as maneiras de habitar. Também é um produto típico da cultura industrial, retirando sua força do anonimato e da redundância; o repertório tipológico que [...] interessavam aos membros de Archigram era em si mesmo um repertório de standard [...]. (CABRAL, 2002, p. 103)

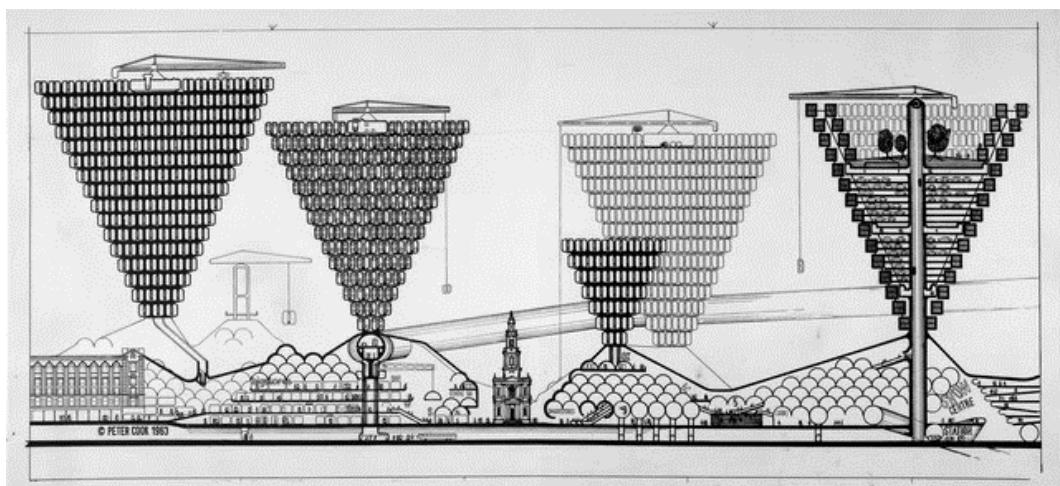


Figura 21 – Projeto utópico de Peter Cook.

Fonte: Peter Cook, 2019.

Se tomarmos como exemplo esse trecho de CABRAL sobre o ideal do Archigram de evocação do futuro e agregá-la à uma abordagem mais profunda nos quadrinhos que adotam ambientações utópicas em suas narrativas, podemos perceber que a riqueza da representação arquite-

tônica e urbana nas HQ's é consideravelmente mais rica. Isso se deve a alguns fatores como a sustentação do desenho por uma história a ser contada que agrega e dá sentido à ambientação, pelo uso da ambientação por personagens e pelo fato dos quadrinistas terem uma formação muito mais espontânea e liberta de certos dogmas, baseada (como pudemos ver na historiografia) em milhares de anos do uso da “arte sequencial”.

Ao abordarmos por exemplo os quadrinhos *space opera* (subgênero da ficção científica), podemos perceber um ideal similar àquele defendido nos projetos do grupo Archigram. Os quadrinistas, dotados de senso crítico a respeito das cidades, produzem ambientações e narrativas como uma forma de crítica aos problemas urbanos, procurando prever como serão as cidades do futuro (Figura 22) com base nos acontecimentos do presente. Isso se deve ao fato de que:

[...] é nas fantasias futuristas que a imaginação dos quadrinistas alcança seu auge. Nesses mundos utópicos podemos antever as mais inimagináveis propostas para o urbanismo futuro e sobretudo visões contraditórias onde a espécie humana pode viver em um mundo pacífico e harmônico ou em monstruosas metrópoles caóticas e obscuras. (FRANCO, 2012, p. 54)

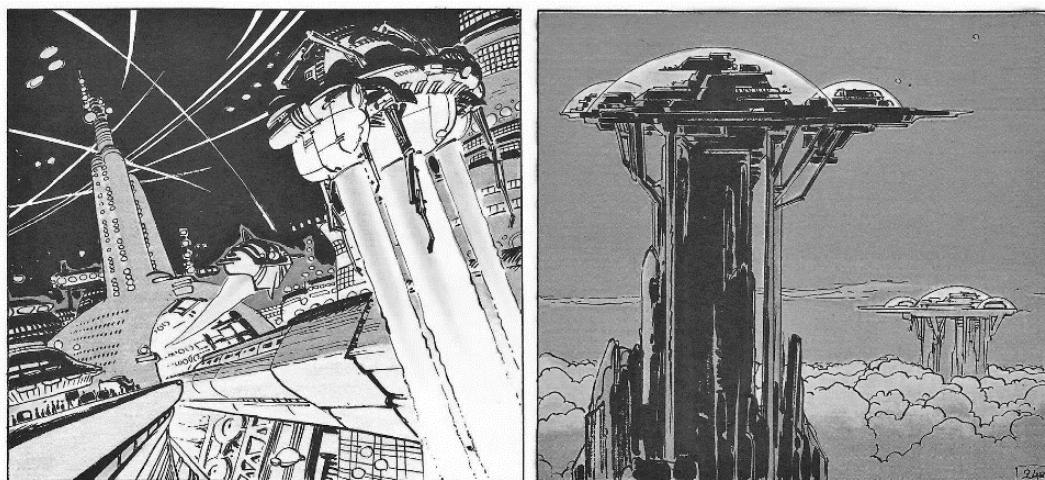


Figura 22 – Cidade representada em Valerian.

Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Trazendo essa discussão sobre a cidade para a contemporaneidade onde arquitetos e quadrinistas expressam uma ideia através do desenho, provavelmente seriam os quadrinhos a oferecer um campo de experi-

mentação aos arquitetos capaz de superar os desenhos rígidos da arquitetura pela sua versatilidade narrativa e artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das informações trazidas até aqui, podemos ver que as hibridações entre a arquitetura e os quadrinhos acompanharam todos os períodos históricos, e ao mesmo tempo acumulou diversas técnicas de representação do que hoje chamamos de “arte sequencial”, quadrinhos, gibis, HQ’s ou *comics*. Com a evolução da humanidade, diferentes formas de representação arquitetônica nos quadrinhos foram demostradas, o que tornou possível o entendimento de como a arquitetura é vista por outro tipo de expressão artística e que as contribuições mútuas entre essas duas artes contribuíram para a valorização e desenvolvimento de ambas.

Se considerarmos que os espaços arquitetônicos são concebidos com o objetivo de abrigar e estimular o movimento, uma vez que todo edifício possui uma função e consequentemente pessoas que a executam, é possível demonstrar que a arquitetura e os cenários cosmopolitas encontrados nas HQ’s são como as nossas cidades, isso ocorre à medida que funcionam como suporte narrativo que ajudam a contextualizar a história, permitindo o desenvolvimento das ações das personagens, pois sem a existência de ambientação, não existiria ação. O mais instigante é que esses cenários evocam os mais variados estilos arquitetônicos, sejam eles reais ou não, temporais ou atemporais, contribuindo para estimular a experimentação arquitetônica.

Enfatizando o valor potencial dos quadrinhos em impulsionar a criação narrativa, é possível de verificação que Arquitetura e HQ’s são capazes de se influenciar e de estimular o pensamento crítico daqueles que entram em contato com esse vínculo. Pois como foi visto até aqui, a teoria, a história, a crítica e o desenho são elementos compartilhados por essas duas formas de expressão artística que se desenvolvem em paralelo com a humanidade.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Anivaldo e Angelita, e minha irmã Laíne, que me deram toda a estrutura para que me tornasse a pessoa que sou hoje.

Aos meus companheiros de caminhada Guilherme, Ariel, José Luciano, Henrique, Ronaldo e Pedro que, ao longo desses anos, posso considerar como verdadeiros amigos.

Em especial agradeço minha orientadora Rosane Costa Badan, por estar sempre presente, esclarecendo as minhas dúvidas, tendo muita paciência, competência e confiança.

REFERÊNCIAS

Barbosa, M. P. A. *Releitura na Arquitetura*. ARQTEXTO (UFRGS), v. 1, p. 78-87, 2001.

Cabral, C. P. C. *Grupo Archigram, 1961-1974: Uma Fábula da Técnica*. Barcelona, 2002.

Costa, Maria de Fátima Tardin. *A Utopia na perspectiva de Ernst Bloch*. Anais de trabalhos completos do XV Encontro Nacional da ABRAPSO, 2009. Disponível em: <http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/526.%20%20a%20utopia%20na%20perspectiva%20de%20ernst%20bloch.pdf>. Acesso em: 20 maio 2019.

Cristin, Pierre; MÉZIÈRES, Jean-Claude; TRANLÉ, Eveline. *Valerian*. São Paulo: SESI-SP, 2017. 6 v.

Ferrara, Lucrécia d'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2000.

Franco, Edgar Silveira. *História em Quadrinhos e Arquitetura*. 2. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia - Ligada ao NAMID - Núcleo de Artes Midiáticas do PPG Comunicação da UFPB, 2012. v. 1. 90 p.

Freitag, Bárbara. *Cidade dos homens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.

Kunzle, David. *Father of the Comic Strip*: Rodolphe Töpffer. Jackson: University Press of Mississippi, 2007, 207 p.

Mainardi, Patricia. *AnotherWorld: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. Yale University Press, 2017, 304 p.

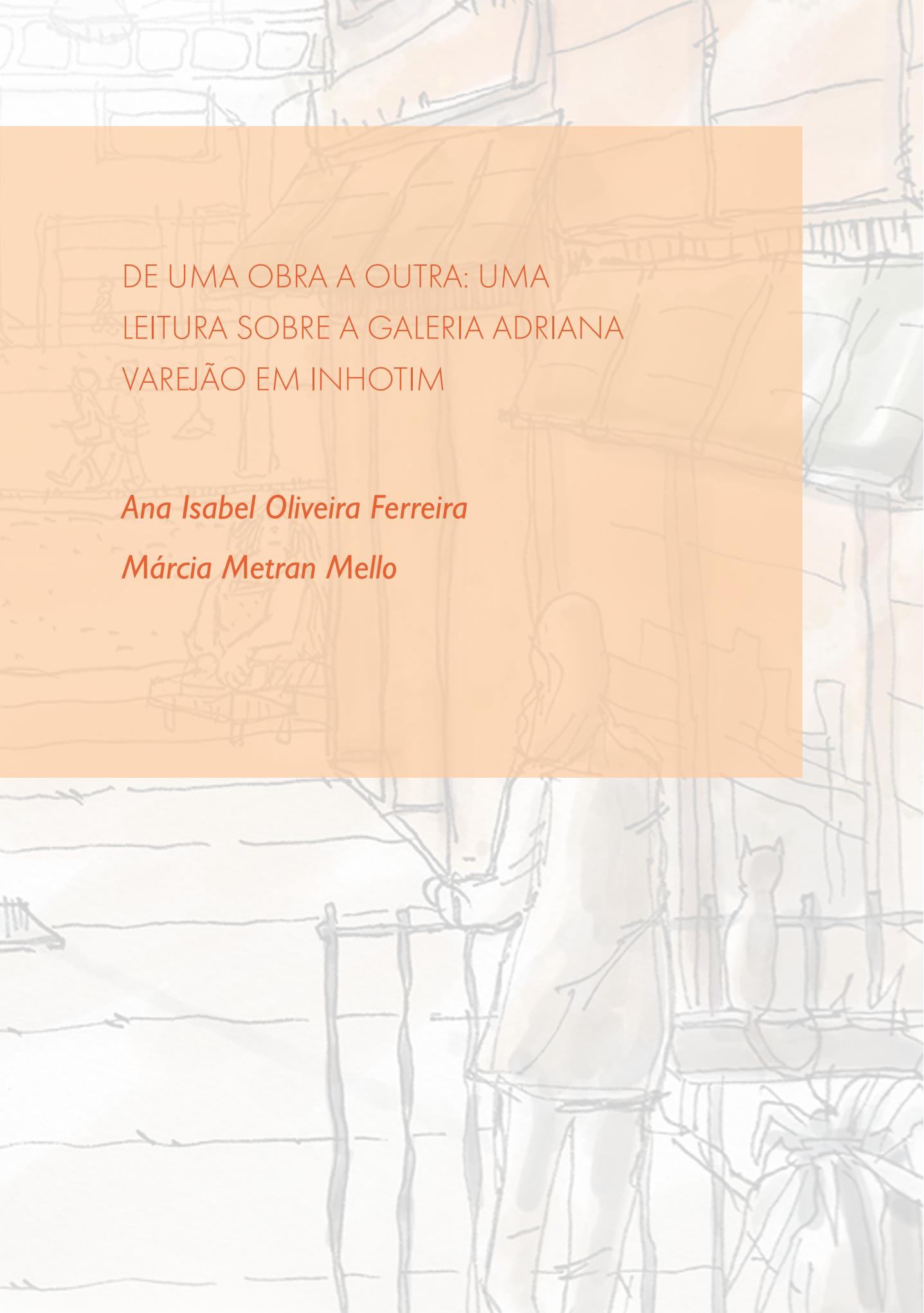
McCloud, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

Moya, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

Sadler, Simon. *Archigram: architecture without architecture*. Cambridge, MIT Press, 2005.

Nunes, Ricardo Ferreira. *Ministerium Vitreorum - O Didatismo dos Vitrais Medievais, História e Liguagem Visual - Os Vitrais de Yorkminster*. 2012. Tese (Doutorado em Linguística Geral) Faculdade de Filosofia, Línguas e Ciências Humanas da USP. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Seger, Linda. *Como criar personagens inesquecíveis*. São Paulo: Bossa Nova, 2006.



DE UMA OBRA A OUTRA: UMA LEITURA SOBRE A GALERIA ADRIANA VAREJÃO EM INHOTIM

Ana Isabel Oliveira Ferreira
Márcia Metran Mello

DE UMA OBRA A OUTRA: UMA LEITURA SOBRE A GALERIA ADRIANA VAREJÃO EM INHOTIM

RESUMO

As mudanças sofridas pelo cenário artístico nos anos 1960 e 1970 resultaram em uma arte cada vez mais participativa. A atitude do espectador, antes apenas perceptiva, deu lugar à sensação, permitindo que novos padrões de experiência fossem criados. O retorno à imagem representou a desconstrução de fórmulas tradicionais e consequentes transformações para a arte e seu lugar de exposição. Essa reformulação tanto dos espaços quanto das concepções de montagens expositivas permitiu o surgimento de novas possibilidades de apreciar a arte. O Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim é uma delas. Diante desse quadro de transformação, o presente artigo propõe uma leitura da relação edifício e obra, com base na análise de uma das principais galerias do Instituto, a Galeria Adriana Varejão (2008) – um edifício que abriga e está intimamente ligado a uma obra contemporânea. Resultado de um alinhamento das linguagens do arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez e da artista que nomeia o espaço, a galeria é fruto de um trabalho colaborativo em que se conjugam de forma muito próxima arquitetura e arte, tornando edifício e obra uma peça única. Em uma arquitetura singular, a leitura dos trabalhos da artista se constrói à medida que as experiências são configuradas no espaço edificado. Evidencia-se, neste artigo, o entendimento dos processos de interação e colaboração entre artista, obra e lugar, e seus reflexos na arquitetura do espaço expositivo. A compreensão desse sistema de ordem entre o espaço contentor e conteúdo a fim de assimilar processos e estratégias de projeto, bem como de técnicas construtivas e espacialidades formais e funcionais, dá-se por meio da análise do programa e uso, forma de construção e concepção arquitetônicas e interpretações do lugar. A obra de Rodrigo Cerviño Lopez e Adriana Varejão é a perfeita integração entre continente e conteúdo. São peças indissociáveis de uma totalidade artística, em que a arquitetura valida a arte e vice versa, em um processo de trocas e rebatimentos de experiência de uma obra a outra.

Palavras-chave: Adriana Varejão. Inhotim. Arte.

1. INTRODUÇÃO

A comparação entre a experiência artística vinculada à recepção estética e a concepção do museu como um espaço produtor de conhecimento são os dois polos do conceito de museu que marcaram o surgimento da discussão em relação à sua arquitetura (RAINER, 2004). No início do século XVIII, o termo “museu” era utilizado para designar os locais que, apesar de abrigar coleções heterogêneas compostas por peças das mais variadas naturezas e procedências, eram destinados prioritariamente ao estudo, concebidos como instituições culturais com objetivos públicos e educativos. Foi só a partir do século seguinte, em razão de um abandono progressivo do simples colecionismo, que o termo passou a se referir aos espaços destinados principalmente à conservação, preservação e exibição de atuais coleções. Se durante o século XIX as paredes dos museus eram recobertas por obras de arte, apresentadas em uma arquitetura adequada para sua exibição em ordem cronológica, nas primeiras décadas do século XX chegou-se ao padrão do “cubo branco”,¹ considerado a solução por meio da neutralidade para enfatizar a obra de arte.

No contexto atual, as transformações relativas à continuidade e adaptação das formas e relações arquitetônicas dos museus os integram na dinâmica contemporânea como elementos de comunicação que promovem o desenvolvimento social, cultural e moral. É nesse contexto de mudança quanto às concepções de espaços e montagens expositivas que é criado o Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim, considerado uma instituição única, sendo o mais importante centro de arte contemporânea do Brasil e, segundo especialistas, um dos mais significativos do mundo. Para seu idealizador, o empresário de mineração Bernardo Paz, “Inhotim propõe uma nova maneira de viver no mundo contemporâneo” (LARA *et al.*, 2011, p. 15). É um museu, mas também um parque, um centro educativo, e nesta perspectiva de reformulação tanto dos espaços quanto das concepções de montagens expositivas, representa uma nova possibilidades de se apreciar a arte.

Formado por um conjunto de galerias dispostas em um parque, que não só fazem parte da paisagem, mas também do acervo do museu, o Inhotim

¹ “[...] prisma neutro, modular, sem nenhuma significação, que implica alguma obra, e depende da presença física e experimental do espectador, que, no ato da sua experimentação perceptiva e conforme sua temporalidade, é capaz de dar concretude a sua totalidade, conferindo-lhe significado.” (CASTILLO, 2008, p. 159).

vem recebendo destaque quanto a sua arquitetura, capaz de potencializar a apreensão estética e que é inserida na paisagem não como monumento, mas como um elemento de passagem e ligação no enredo artístico proporcionado pela configuração do Inhotim. Com a visitação fragmentada em diversas galerias, construídas em épocas distintas, o Instituto possibilita, com a variedade de programas, a concepção de tais espaços expositivos pressupondo uma arquitetura singular, desvinculada do binômio forma-função na maioria dos exemplares. Representa a expansão da instalação para um todo espacial, que acaba por envolver, além da arte, o edifício. A arte deixa de atender prioritariamente ao embelezamento e surge como a possibilidade de redefinir a experiência do lugar, por meio da interferência em um sítio expandido (SILVA, 2005, p. 22).

A Galeria Adriana Varejão (2008) trata-se de um caso específico em que obra e arquitetura se apresentam em constante diálogo e extremamente interligadas. Projetada pelo arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez em parceria com a artista Adriana Varejão, a galeria foi criada para abrigar em caráter permanente os trabalhos expostos. É resultado de um alinhamento das linguagens do arquiteto e da artista, fruto de um trabalho colaborativo em que se conjuga de forma muito próxima a arquitetura e a arte, tornando edifício e obra uma peça única.

2. INHOTIM | O ESPAÇO DE EXIBIÇÃO COMO OBRA DE ARTE

Segundo Bourriaud (2009a, p. 29) a forma plástica é o principal parâmetro de julgamento de uma obra, em que a crítica mais usual consiste em lhe negar qualquer “eficácia formal ou em apontar suas falhas na resolução formal”. Diante do cenário atual da arte, em que sua validação depende da relação entre a proposição artística e outros elementos, artísticos ou não, a forma da arte é ao mesmo tempo resultado e formadora de condições de troca (de relações). Sendo assim, a forma “só assume sua consistência e adquire uma existência real quando coloca em jogo interações humanas” (BOURRIAUD, 2009a, p. 30). As obras do Instituto Inhotim, incluindo a Galeria Adriana Varejão, objeto de estudo deste trabalho, têm a arquitetura como palco dessas interações. O diálogo entre a obra, o espectador e o artista realiza-se em uma arquitetura que provoca e inspira, capaz de alterar as percepções do olhar e do que é vivido nesses espaços.

O espaço é seu (da arte) domínio; não o espaço da atividade comum, o do estrategista, o do turista, mas o espaço tratado por uma técnica que se define como matéria e movimento. A obra de arte é medida do espaço, é forma, e isso é o que se deve considerar em primeiro lugar (FOCILLON, 1947, p. 10 *apud* GRAEFF, 2006, p. 36).

A arte ocupa um espaço “comumente pensado como o espaço institucionalizado do museu ou da galeria” (CANTON, 2011, p. 15), que, mais do que percorrido, deve ser experimentado. A obra contemporânea é resultado, portanto, da experimentação e da discussão: “percebo, comento, desloco-me num mesmo espaço-tempo” (BOURRIAUD, 2009a, p. 22). As galerias do Inhotim, construídas seja para uma obra específica, seja para uma obra de caráter temporário, tomam essa natureza da exposição de arte contemporânea como princípio fundamental na elaboração dos projetos. A exposição contemporânea cria espaços, permite relações temporais distintas da vida cotidiana e, segundo Bourriaud (2009a, p. 23), “favorece um intercâmbio humano diferente das zonas de comunicação que nos são impostas”.

A arte, por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos outros produtos das atividades humanas: essa qualidade é sua relativa transparência social. Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente de arte” – e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora. Essa negociação se realiza numa transparência que caracteriza a obra de arte como produto do trabalho humano: de fato ela mostra seu processo de fabricação e produção, sua posição no jogo das trocas, o lugar – ou a função – que atribui ao espetador, e, por fim, o comportamento criador do artista (BOURRIAUD, 2009a, p. 57).

Para Cláudia Buttner (2002, p. 79), a arte apresenta-se como uma linguagem altamente desenvolvida, responsável por “estratégias e processos diversos para transmitir conteúdos e atitudes”. No contexto da arte contemporânea, além dessa transmissão, há o desejo e a necessidade, em alguns casos, de transformar o espectador passivo em usuário ativo. Em

vários trabalhos do Inhotim, como explica Cecília Rocha (2015), a participação do espectador é mandatória uma vez que sem ela, a obra não existe na condição de arte. Sendo assim, a obra assume a “condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador” (BOURRIAUD, 2009a, p. 28), tendo a forma como o elemento de ligação dessas unidades. Esse observador é, além de espectador, participante e contribuinte da arte, uma vez que a relação que estabelece com a obra é capaz de transformar o objeto observado.

O grau de participação que a obra exige é determinado pelo artista. No caso de Inhotim, isso influí no caráter da exposição e na forma como é apresentada, uma vez que o sentido da obra é consequência da colaboração entre artista e espectador no espaço expositivo. Sendo assim, o projeto da obra de arte, que envolve não só o objeto apresentado, mas o espaço e a forma que o cercam, é resultado de um trabalho interdisciplinar, com a participação de arquitetos, engenheiros, paisagistas e curadores.

A construção da Galeria Adriana Varejão em Inhotim, inaugurada em 2008, é tida como marco da transição nas relações entre arte e arquitetura. A obra se configura a partir do local de exposição que a vai receber. O espaço, antes suporte, agora se configura como elemento indissociável em relação às obras. Essa nova concepção em que o espaço de exibição é visto como obra de arte, representa a transição moderna da produção no espaço, para a produção contemporânea do próprio espaço. A arquitetura se faz presente como forma de intensificar as experiências artísticas, na medida em que o próprio Instituto é o meio da realização das obras, assumindo assim o papel de lugar da arte.

3. MÚLTIPLOS SIGNIFICADOS | A QUESTÃO DO LUGAR

As relações estabelecidas entre o homem e os espaços são de caráter físico e psicológico, na medida em que estes são vivenciados e percebidos de forma diferente. Há então um processo de valoração do espaço, atribuído conforme a percepção de cada um a respeito dele (CASTELLO, 2007). Essa atribuição de valores está intimamente ligada ao uso e à forma como o espaço é transformado pelo homem. Dessa maneira, a arquitetura “é representação, é signo da relação de conhecimento que se processa entre o homem, o espaço e o tempo” (FERRARA, 2000, p. 158),

capaz de tornar espaços específicos detentores de qualidades e de fazer com que sejam percebidos como lugares por seus usuários.

Lugar em Arquitetura-Urbanismo pode ser entendido como um conceito que se expressa através da percepção de lugar, que as pessoas sentem nos ambientes aos quais conhecem por suas experiências de vida. Ao fim e ao cabo, lugar é um conceito entendido em seu sentido de denotar uma qualificação que se atribui a um espaço através da percepção de suas potencialidades, objetivas e subjetivas (físicas e psicológicas) para a realização de experiências existenciais (CASTELLO, 2007, p. 116, grifo do autor).

Para Schulz (2008), a base conceitual de lugares está no significado atribuído aos espaços, cabendo à arquitetura revelar esses significados, transformando espaços em lugares. Essa relação da arquitetura com o lugar desencadeia uma nova realidade em relação ao espaço moderno. Os lugares já não são interpretados como “recipientes existenciais permanentes” (MONTANER, 2001a, p. 31), mas sim como mutáveis e dinâmicos. A definição desse “lugar” vai além de uma “localização abstrata” (SCHULZ, 2008, p. 444). É na verdade uma totalidade concreta de elementos conhecidos, não só formais e físicos, mas também referentes às experiências configuradas no espaço.

Os conceitos de espaço e de lugar, portanto, podem ser diferenciados claramente. O primeiro tem uma condição ideal, teórica, genérica e definida, e o segundo possui um caráter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes. [...] Ao contrário, o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano (MONTANER, 2001a, p. 31).

O diálogo e a interação do homem com o ambiente é constante, o que gera significados próprios e pessoais, capazes de afirmar a sensação de identidade e pertencimento a um lugar. A arquitetura “articula a experiência de se fazer parte do mundo e reforça a sensação de realidade” (PALLAS-MA, 2011, p. 11), na medida em que as experiências permitidas por ela e pela arte possibilitam o desenvolvimento de percepções e pensamentos coerentes com os significados. No contexto pós-moderno, essa relação entre arte e arquitetura pode configurar-se de forma diferente. Há a diluição

dos limites entre espaço da obra e espaço externo a ela, uma vez que a arte se apropria do espaço como seu elemento integrante e inerente.

A questão temporal torna-se, então, elemento fundamental no processo de experimentação da arte, em que o “quando passa a importar juntamente com o onde” (MOASSAB, 2006, p. 2). O espaço associado ao tempo permite experimentações distintas, criando resultados diversos. Assim, no contexto da arquitetura, o entendimento das exposições implica relações espaço-temporais, resultado não apenas da experimentação perceptiva do visitante diante da obra, “mas de uma totalidade advinda do entrelaçamento dessa experimentação com o espaço por ambos habitado” (CASTILLO, 2008, p. 22).

Se, desde os salões, as exposições já se caracterizavam por sua efemeridade, agora elas se tornaram o local em que a obra se constrói segundo os diferentes modos de exibição. E, na medida em que elas se transformaram no meio de realização da obra, seu espaço assumiu o papel de lugar (CASTILLO, 2008, p. 329).

A arte contemporânea trabalha o espaço como lugar, utilizando questões pertinentes à arquitetura como contraponto para lidar com a relação obra/contexto, retomando o diálogo em que um é confrontado pelo outro. Nesse processo de deslocamento da experiência estética da arte para o lugar (CASTILLO, 2006), os artistas tomam o espaço não mais como elemento neutro e veem a possibilidade de interação direta ou indireta com a obra. Sendo assim, o significado formal do que se cria depende “inteiramente da experimentação perceptiva daquele para o qual se cria” (CASTILLO, 2008, p. 187), na medida em que se estreitam as relações entre arte e arquitetura, interior e exterior dos espaços de exposição.

O devido entendimento e a consequente concretização da obra dependem então da participação do espectador. Essa validação da obra acontece sob diferentes modos de exposição, em que o objeto da arte é o resultado da inter-relação entre o espaço e o espectador, diferentemente das exposições convencionais, em que as obras são inseridas no espaço expositivo para serem vistas e contempladas, e não vivenciadas. Na busca por promover maior integração e uma experiência cada vez mais “imersiva” (ROCHA, 2015), Inhotim propõe diferentes formas de enquadramento e apresentação da obra de arte.

Para Allan Schwartzman (2011, p. 29), curador chefe do Instituto, o parque permite o enfoque e a contextualização da arte a fim de percebê-la de outras maneiras, com o intuito de “criar um lugar onde o natural e o construído, o nativo e o inventado possam conviver, fundir-se e, por vezes, trocar de lugar”. O espaço de realização da arte assume o papel de lugar, onde a obra “se constrói e não se cansa de fazê-lo e refazê-lo” (CASTILLO, 2008, p. 309). Torna-se, portanto, o lugar expositivo e específico para que a obra se instale. Para Cauquelin (2005, p. 142) o espaço “não preexiste ao uso que se faz dele”, é na verdade o uso que qualifica o lugar como lugar e que elimina a neutralidade do espaço ao habitá-lo.

Sendo assim, a obra não é meramente exposta em determinado espaço, “há que se sensibilizar o público ao máximo, recorrendo a mediações, tematizações, ambientações, publicidade e informações” (CASTILLO, 2008, p. 232). A experiência individual dá lugar ao encanto coletivo, na medida em que não importa somente onde as exposições são apresentadas, mas também como. Essas transformações expositivas são definidas por Castillo (2008, p. 233) como:

[...] a mutabilidade, transitoriedade e efemeridade expositivas não se restringiram apenas a seu espaço, mas se estenderam também a seus objetos – principalmente por intermédio dos múltiplos discursos elaborados pelas curadorias, que envolvem a obra expositiva numa espécie de subjetividade semelhante à engendrada por um diretor teatral.

Inhotim é a materialização da ambição e do desejo de artistas de encontrar um lugar no país em que as obras de escala arquitetônica e ambiental possam ser permanentemente apresentadas ao público. Para Rodrigo Moura (2011c, p. 35), curador do Instituto, o Inhotim é um retrato do “descompasso de sua recepção institucional, representada pela incapacidade dos museus modernos” em abrigar uma coleção nas proporções desejadas pelos artistas contemporâneos. É um projeto idealizado para “poder transportar as pessoas através das formas de um lugar construído a um mundo maravilhoso de situações metafóricas” (CASTILLO, 2007, p. 218), em que, mais importante do que conhecer, é vivenciar.

4. DE UMA OBRA A OUTRA | UMA GALERIA E UMA ARTISTA

Nascida no Rio de Janeiro, Adriana Varejão está entre as mais bem-sucedidas artistas do circuito mundial. Com uma produção marcada pela releitura de fragmentos de histórias, a artista carioca tem como base o período colonial brasileiro e o repertório de imagens relacionado a ele, como os azulejos portugueses, os mapas e os registros dos viajantes. Em uma retomada do barroco na cena contemporânea (CARTAXO *et al.*, 2009), traz como parâmetro em suas pinturas as igrejas barrocas brasileiras e sua azulejaria. Na apropriação das imagens da história do Brasil, retoma questões referentes ao índio e ao negro, comentando os processos de miscigenação e colonização do país.

A obra de Adriana Varejão discute questões paradoxais e “não teme o artifício, a ilusão, o jogo delirante e sensual com a aparência” (CARTAXO *et al.*, 2009, p. 234). Com uma produção que explora a materialidade da tinta e da superfície de tela e outros suportes, Varejão é uma pintora no sentido mais pleno da palavra. “Uma pintora que faz fotografias, pinturas, esculturas, objetos, azulejos e instalações cuja matriz é a pintura” (PEDROSO, 2011, p. 46). Em seus trabalhos, a dualidade entre pele e carne e superfície e estrutura aponta para discussões paradoxais entre: razão e emoção, sensualidade e dor, ordem e desordem, violência e exuberância, vida e morte.

Projetada por Rodrigo Cerviño Lopez em parceria com a artista carioca, a Galeria Adriana Varejão é o ponto alto da integração da arte contemporânea com a arquitetura, em que o trabalho colaborativo entre o arquiteto e a artista culmina na fusão do contentor espacial e do conteúdo. Essa parceria vem antes de 2004, data do início do projeto da galeria. Em 2001 o arquiteto foi o responsável pelo design gráfico do catálogo de *Azulejões*, exposição individual realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro. Posteriormente, ainda realizou a reforma do atelier de Varejão e, mais recentemente, no ano de 2010, foi o designer gráfico da publicação intitulada *Entre Carnes e Mares*, sobre a obra da artista.

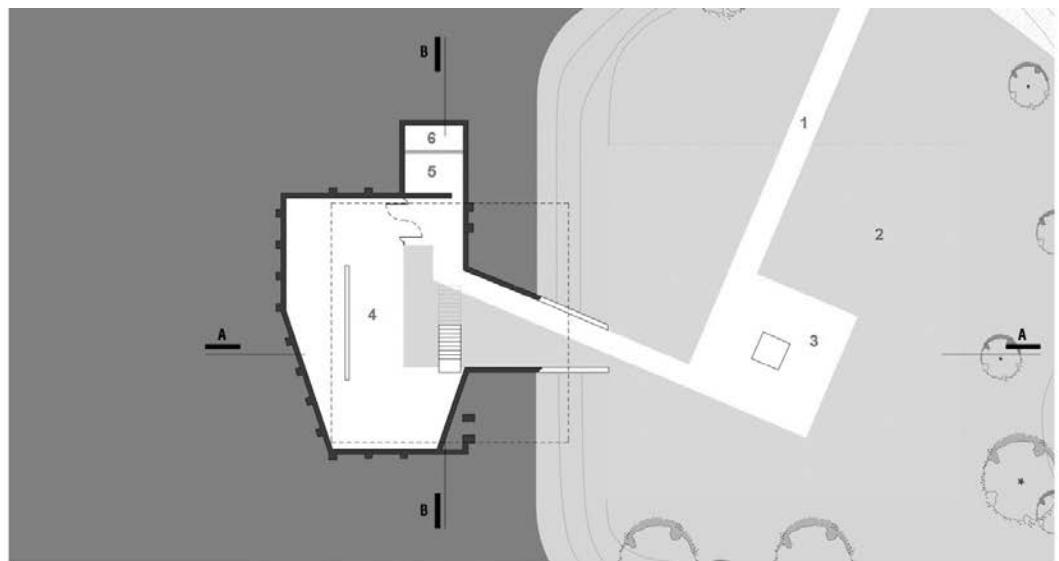


Figura 1 – Detalhe do acesso à Galeria Adriana Varejão (2008).

Foto: Ana Isabel Oliveira.

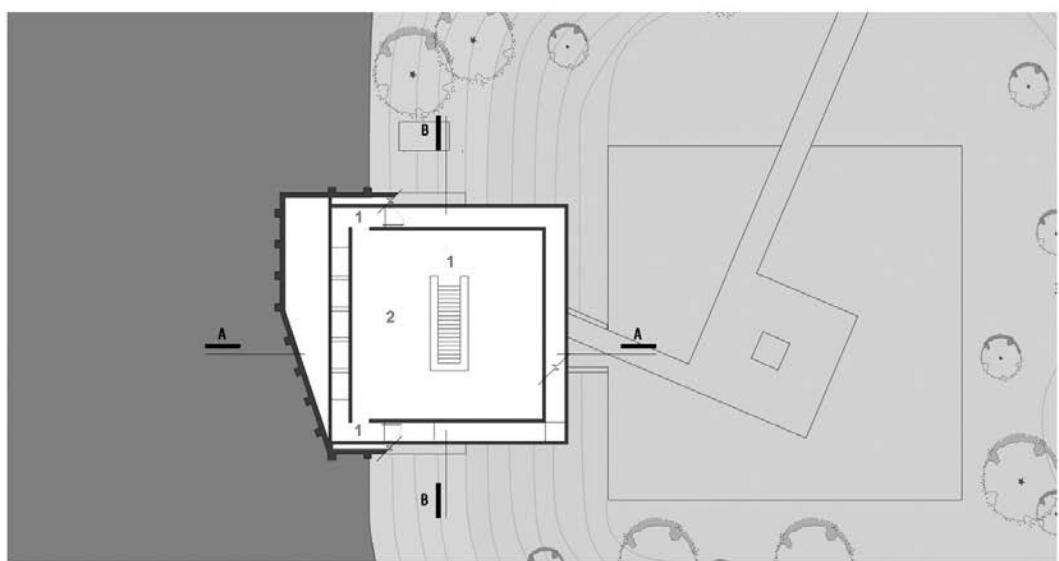
Fonte: Acervo pessoal. Novembro, 2014.

Formalmente, a galeria remete a uma caixa de concreto que à primeira vista parece flutuar sobre o terreno (Figura 1). É um edifício tipicamente moderno, mas que abriga e está intimamente ligado a uma obra contemporânea. Assemelha-se ao modernismo pela escolha dos materiais e pelo uso de linhas geométricas e bem definidas, mas se relaciona com a arte que abriga de maneira distinta em relação ao típico espaço expositivo moderno, em que a arte é individualizada e apresentada em um ambiente homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas do edifício (O'DOHERTY, 2002). No caso da Galeria Adriana Varejão (Figuras 2 e 3), o edifício não se submete à obra e não perde sua expressão. Sua importância é equiparada à das obras que abriga.



TÉRREO

1. Acesso
 2. Espelho d'água
 3. Praça
 4. Exposição
 5. Banheiro
 6. D.M.L.



SUPERIOR

1. Acesso
 2. Exposição

Figura 2 – Galeria Adriana Varejão (2008). Projeto: Rodrigo Cerviño Lopez.

Fonte: Redesenho por Ana Isabel Oliveira, 2016.

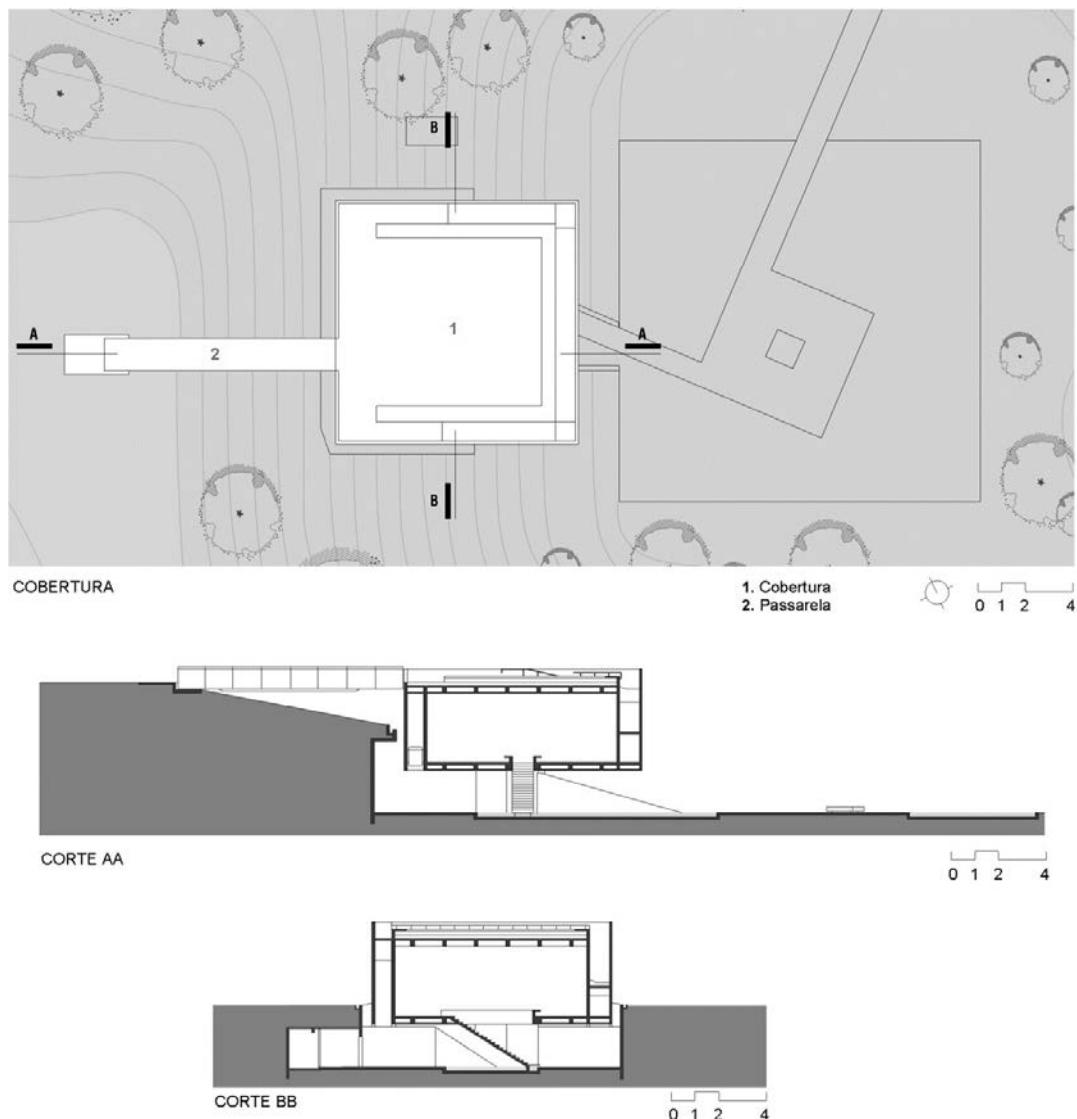


Figura 3 – Galeria Adriana Varejão (2008). Projeto: Rodrigo Cerviño Lopez.

Fonte: Redesenho por Ana Isabel Oliveira, 2016.

Uma passagem pavimentada, cercada por um denso jardim, anuncia a galeria que se apresenta à direita de um grande espelho d'água. É nítida a arquitetura que provoca e inspira, capaz de alterar as percepções do olhar e do que é vivido no espaço. O percurso que se inicia em meio às folhagens passa por uma espécie de ilha, até alcançar o interior do edifício. É nessa plataforma que se encontra a primeira obra da artista. *Panacea Phantastica* (2003-2008 – serigrafia sobre azulejo em um banco de 40 cm x 200 cm x 200 cm), um conjunto de azulejos que retratam cerca de 50 tipos de plantas alucinógenas, apresenta-se na forma de um

grande banco ladrilhado. Em um dos azulejos, um texto retrata os efeitos causados por essas plantas e as mudanças perceptivas provocadas também pela arte. Uma forma de a artista apresentar seu fascínio pelo proibido e pelo desconhecido. Nos espelhos d'água que ladeiam a passarela de acesso principal, os reflexos da água se associam aos dos vidros que emolduram a entrada da galeria. O jogo de acessos, em que entrada e saída estão definidas em planos opostos e cotas distintas, configura um dos elementos-chave do projeto.

Do espelhamento real passa-se ao espelhamento invertido na pintura *O Colecionador* (2008 – óleo sobre tela, 320 cm x 750 cm), uma evidência clara da associação das linguagens do arquiteto e da artista. Com jogos de luz e sombras e a utilização de uma paleta monocromática, a pintura cria um ambiente interior idealizado, propondo uma continuidade ilusória do espaço. No interior da sala de exposição, percebe-se um muro em ruínas, que quando visto de perto revela uma profusão de vísceras, carne humana e gordura, como sua verdadeira composição estrutural. Apresenta-se assim *Linda do Rosário* (2004 – óleo sobre alumínio e poliuretano, 195 cm x 800 cm x 25 cm), uma escultura em que a arquitetura se associa ao corpo, inspirada no desabamento do Hotel Linda do Rosário no centro do Rio de Janeiro em 2002 (PEDROSA, 2011). Esse cenário se repete no teto do andar superior visto pelo pé direito duplo. *Carnívoras* (2008 – óleo e gesso sobre tela) é a representação de tais plantas através de uma série de cinco grandes telas que retomam a tradição da pintura de forro.

O acesso ao segundo espaço expositivo faz-se por meio de uma escada que emerge do espelho d'água e se encerra no centro da sala dedicada à obra *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008 – óleo e gesso sobre tela). Das quatro paredes revestidas por pinturas dispostas lado a lado, apenas uma foi exposta na Fundação Cartier em Paris, sendo as outras três construídas exclusivamente para a galeria (INSTITUTO INHOTIM, 2016). O visitante é inserido em uma imagem marítima, representada pelas pinturas em vários tons de azul nas paredes e intensificada pela cor preta do teto e o piso extremamente branco e reflexivo. Uma rampa que circunda um túnel descoberto no perímetro de três faces do cubo liga o espaço expositivo do maremoto à calmaria da cobertura.

Na chegada a cobertura encontra-se a obra *Passarinhos – de Inhotim a Demini* (2003-2008 – pintura sobre azulejo). A amplitude do céu e da

natureza e um enorme banco de azulejos com figuras de pássaros representados concluem o percurso da obra em uma clara referência a um ritual de passagem: a travessia em meio ao sofrimento e à condenação, a subida tumultuada pelo maremoto, o alcance da redenção celeste. Finalizando o percurso, uma passarela interliga, em nível, a cobertura e a saída.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tendência contemporânea de convergência dos campos da arquitetura e da arte, é elemento fundamental na configuração dos espaços em Inhotim. No caso da Galeria Adriana Varejão, foi determinante o alinhamento das linguagens do arquiteto e da artista para a completa e concreta configuração do espaço, equiparado aqui a obra de arte. Essa colaboração torna-se cada vez mais importante na potencialização das experiências vividas pelos visitantes, e na capacidade de ampliação das intervenções.

É claro o diálogo nas arquiteturas do Inhotim, em que o edifício não se submete a obra e não perde sua expressão própria. É uma relação bilateral de troca de sensações e imagens. O significado criado pela imagem é na verdade a percepção e a experiência vivida no uso dos espaços e lugares. Tal uso é o significado da experiência e sua manifestação é a apropriação do espaço, convertido em lugar específico.

A obra de Rodrigo Cerviño Lopez e Adriana Varejão é a perfeita integração entre continente e conteúdo. São peças indissociáveis de uma totalidade artística, em que a arquitetura valida a arte e vice versa, em um processo de trocas e rebatimentos de experiência de uma obra a outra.

Agradecimentos

Ana Isabel Oliveira Ferreira

Um especial agradecimento a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), pela concessão da bolsa de formação de mestrado e seu papel fundamental no apoio às pesquisas que deram origem ao trabalho incluído neste livro.

REFERÊNCIAS

- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Buttner, Cláudia. Projetos Artísticos nos espaços não institucionais de hoje. In: Pallamin, Vera M. (org.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação liberdade, 2002. p. 73-102.
- Canton, Katia. Espaço e lugar. In: _____. *Temas de arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- Cartaxo, Zalinda et al. *Adriana Varejão: entre carnes e mares*. São Paulo: Cobogá Molina, 2009.
- Castillo, Sonia Salcedo Del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Castello, Lineu. *A percepção de lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.
- Ferrara, Lucrécia d'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2000.
- Graeff, Edgar Albuquerque. *Uma sistemática para o estudo da teoria da arquitetura*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2006.
- Instituto Inhotim. *Informações sobre o acervo botânico e artístico do Instituto Inhotim*. 2016. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- Lara, Fernando; SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. Inhotim: arquitetura, arte e paisagem. *Revista Monolito*, São Paulo, Monolito, n. 4, ago.-set. 2011.
- Moassab, Andréia. *Arte e cidade: construindo territorialidades*. São Paulo: PUCSP, 2006. Disponível em: <http://www.arteecidade.ufba.br/st3_ANM.pdf>. Acesso em: 20 out. 2014.
- Montaner, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Pallasmaa, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

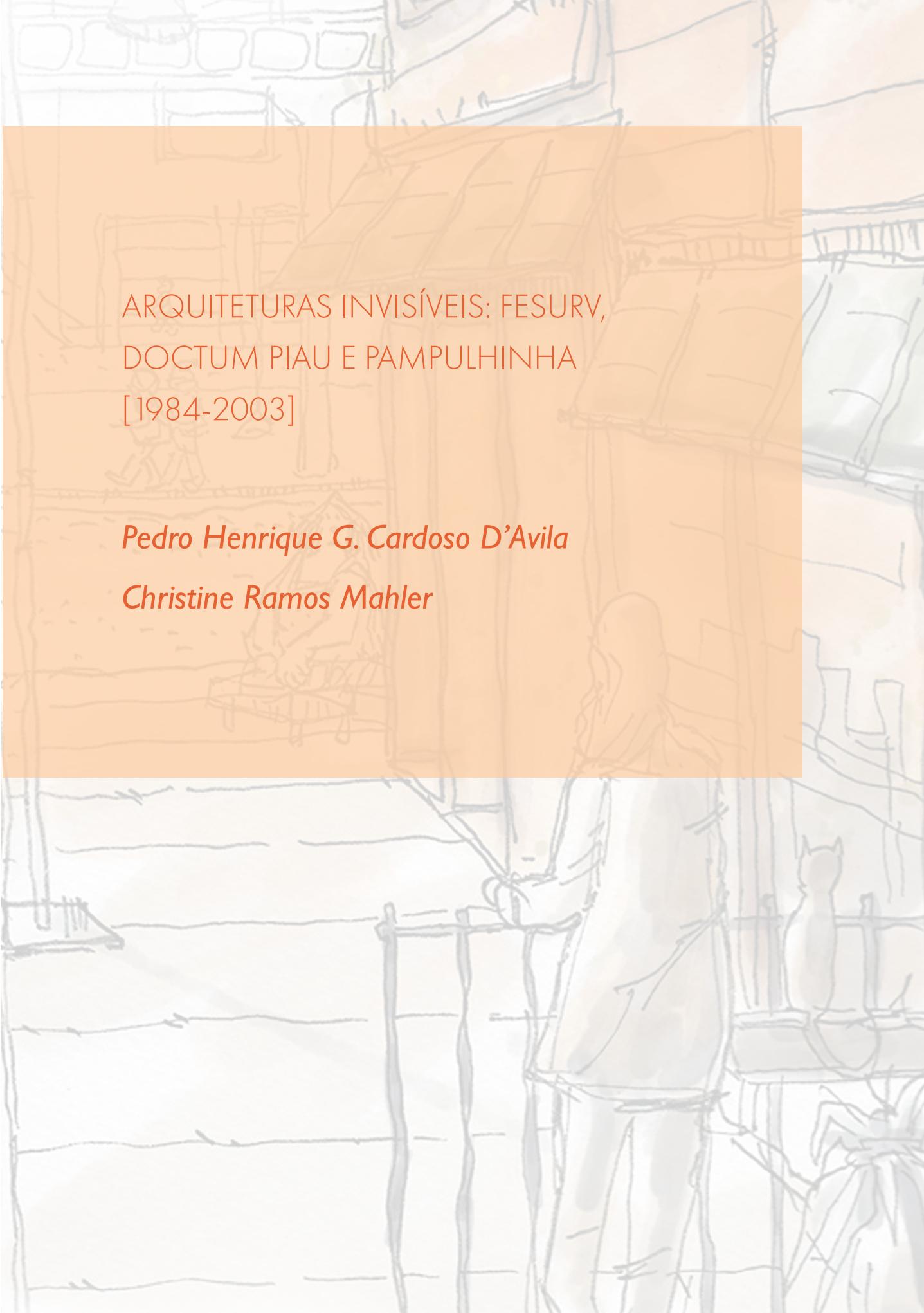
Pedrosa, Adriano. Adriana Varejão. In: SCHWARTZMAN, Allan *et al. Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea*. Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim, 2011. p. 46-47.

Rainer, Paul Von Naredi. *A design manual: museum buildings*. Berlim: Birkhauser – Publishers for Architecture, 2004.

Rocha, Cecília Rocha. *Cecília Rocha: entrevista*. [dez. 2015] Entrevistadora: Ana Isabel Oliveira. Belo Horizonte, 2015. Cassetes sonoros.

Schulz, Christian Norberg. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 443-461.

Silva, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Ed. C/ Arte, 2005.



ARQUITETURAS INVISÍVEIS: FESURV, DOCTUM PIAU E PAMPULHINHA [1984-2003]

Pedro Henrique G. Cardoso D'Avila

Christine Ramos Mahler

O presente trabalho pretende discutir duas atitudes teóricas distintas do arquiteto Sylvio de Podestá, na concepção de câmpus universitários, por meio da análise de três objetos: Câmpus FESURV em Rio Verde, GO; Câmpus DOCTUM Lagoa do Piau em Caratinga, MG; Câmpus DOCTUM Pampulhinha em Teófilo Otoni, MG. O objetivo é a análise da organização espacial, do desenho urbano e da implantação dos edifícios educacionais, respondendo aos paradigmas teóricos da pós-modernidade, no período de 1984 a 2003. A hipótese levantada é que o Câmpus FESURV possui influência rossiana e que os Câmpus DOCTUM são resultantes da teoria dos Eventos de Bernard Tschumi. A partir desta, pretende-se identificar as diferenças espaciais resultantes destes repertórios teóricos utilizados pelo arquiteto, em momentos distintos, aplicados ao estudo dos territórios universitários em questão. A metodologia é estruturada com a contextualização da produção do arquiteto, pesquisa bibliográfica e documental dos projetos arquitetônicos e urbanísticos, seguida pela análise destes projetos e aplicação da teoria S.E.M (*Space, Event and Movement*) aos câmpus universitários escolhidos como forma de entender os espaços produzidos. A importância deste artigo reside no fato dos objetos com linguagem pós-moderna serem poucos explorados na historiografia nacional, bem como a produção teórica da qual são resultantes. Desse modo, o presente trabalho pretende contribuir para o avanço do conhecimento e discussão da arquitetura e urbanismo nacional, buscando compreender as produções existentes na lacuna historiográfica existente entre o Modernismo e a arquitetura contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Câmpus universitário. Arquitetura pós-moderna. Teoria e história do projeto.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata sobre projetos de câmpus¹ universitários de autoria do arquiteto mineiro Sylvio de Podestá, um dos pioneiros da produção pós-moderna no Brasil. Essa produção, cujo objetivo maior era se contrapor à linguagem modernista, recebeu várias adjetivações, dentre as quais “arquiteturas invisíveis” (Lassance, 2010), uma das denominações sintomáticas referentes à sua condição de arquitetura recente. Lassance

¹ A utilização do “aportuguesamento” do termo em latim aceito por alguns autores, inclusive membros da Academia Brasileira de Letras. A grafia da palavra no singular e no plural é a mesma.

(2010) enfrenta essa questão da produção arquitetônica por meio de três atitudes: o re-direcionamento; o re-conhecimento e a re-apresentação. A segunda atitude propõe olhar a cidade e reconhecer as situações além das linguagens hegemônicas, muitas vezes deliberadamente excluídas pelos pares e inconscientemente percebidas como cotidianas e ordinárias pela sociedade. As polêmicas que envolvem os discursos desse período, devido ao pouco distanciamento temporal e histórico bem como pelas características multifacetadas que integram a referida produção, constituíram entraves teóricos que dificultaram sua legitimação e compreensão. Desse modo, o enfrentamento da materialização teórica dessa realidade, que se encaixa em um intervalo temporal entre o Modernismo e a arquitetura contemporânea brasileira, é emblemático.

Esta produção, normalmente denominada de pós-moderna, surge, internacionalmente, após a abertura para discussões divergentes iniciadas pelo TEAM X no X Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, na Croácia em 1953. Segundo Moneo (2008), o MOMA foi um importante autor na quebra do paradigma modernista ao publicar o livro Complexidade e Contradição em Arquitetura, de Robert Venturi, inaugurando o debate em 1966 dos novos paradigmas da cultura arquitetônica. A publicação Arquitetura da Cidade de Aldo Rossi, também de 1966, formaria, em conjunto com a obra venturiana, o arcabouço teórico da arquitetura pós-moderna. Enquanto o primeiro é caracterizado por uma arquitetura comunicativa, com elementos híbridos de linguagem popular e reportório da *pop art*, o segundo analisa o fato urbano e forças na cidade por um viés tipológico, no qual em sua obra edificada refletiria, formalmente, em elementos análogos com forte apelo identitário e coletivo.

No Brasil, um grupo de arquitetos-editores mineiros foram os pioneiros no desenvolvimento de críticas à arquitetura modernista, sendo que parte deste grupo catalisou a arquitetura inspirada pela nova orientação internacional (SANTA CECÍLA, 2004). Neste artigo, portanto, escolheu-se um destes arquitetos pioneiros – Sylvio de Podestá –, e dentro de sua produção selecionou-se a tipologia dos câmpus universitários. Esses objetos constituem centralidades complexas, compostas pelos elementos edificados e suas relações espaciais em escala urbana. A abordagem desse artigo busca discutir duas atitudes teóricas distintas e aplicá-las em 3 objetos: o câmpus universitários FESURV em Rio Verde, GO (1984);

Câmpus DOCTUM Lagoa do Piau em Caratinga, MG (2003); Câmpus DOCTUM Pampulhinha em Teófilo Otoni, MG (2003) (ver Figura 1).

Partindo-se da hipótese que o Câmpus FESURV possui influência neoracionalista (Rossi, 2001) e que os Câmpus DOCTUM são resultantes da teoria dos Eventos de Bernard Tschumi, pretende-se contextualizar as duas posturas nas discussões acerca da pós-modernidade para identificar as diferenças espaciais resultantes destes repertórios teóricos utilizados, em momentos distintos, aplicados ao estudo em questão. O objetivo é confrontá-los para identificar as relações dos edifícios no desenho urbano dos câmpus em cada caso, respondendo aos paradigmas teóricos da contemporaneidade.

A metodologia está estruturada em três etapas: a primeira é composta pela contextualização da produção arquitetônica de Podestá e uma pesquisa bibliográfica e documental dos Planos Diretores (PD'S) do câmpus FESURV (Maia, Vasconcellos, Podestá, 1985); dos câmpus DOCTUM (Podestá, 2008) e da caracterização dos projetos arquitetônicos das edificações; a segunda trata da análise dos *master plans* quanto às relações entre o desenho urbano e os espaços edificados; e a última, concentra-se na discussão comparativa da teoria S.E.M (*Space, Event and Moviment*) aplicada aos câmpus universitários escolhidos como modo de entender os espaços produzidos.

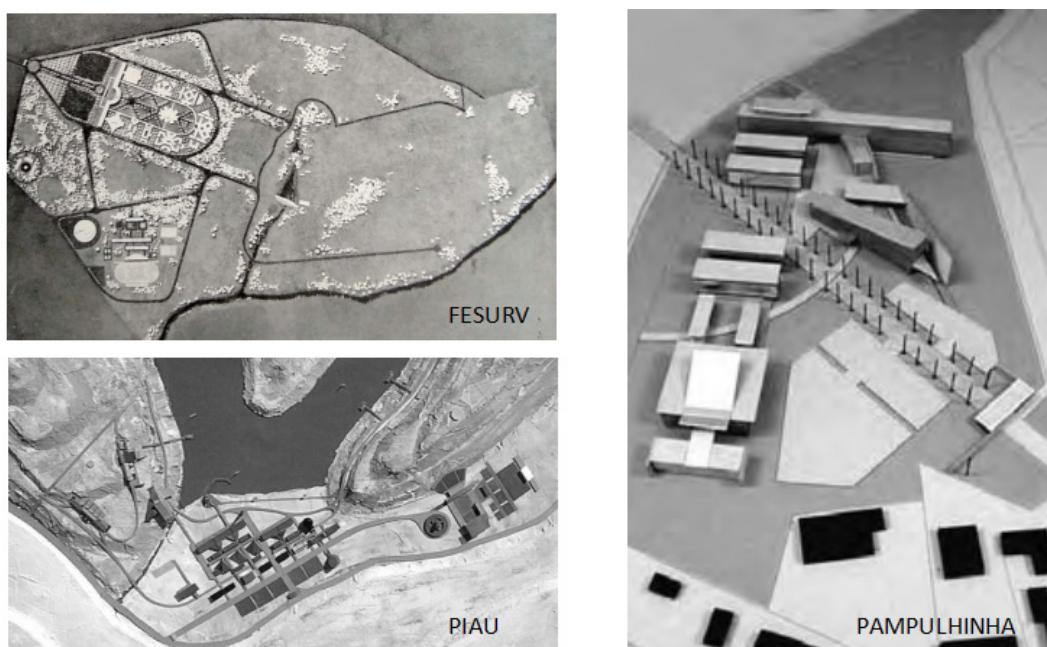


Figura 1 – Maquetes do PD FESURV, PD Doctum Pampulhinha e Lagoa do Piau.
Fonte: MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985; PODESTÁ, 2008.

A contribuição deste artigo reside na importância da discussão da produção mais recente, entre a pós-modernidade e contemporaneidade, na historiografia nacional, para o avanço do conhecimento relativo à lacuna historiográfica existente. Trata-se, portanto, de uma reflexão teórica, na qual o estudo da relação espaço-tempo propõe uma investigação crítica das arquiteturas e dos *Master Plans* em questão, como espaços produzidos por camadas, sobreposições e eventos (FARINA e BARBOSA, 2015).

2. CARACTERIZAÇÃO DOS CÂMPUS

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Nas décadas de 1980 e 1990, Minas Gerais foi o centro de uma arquitetura inovadora e criativa. Nessa época, um grupo de arquitetos mineiros se destacava como expoentes dessa arquitetura irreverente. Este grupo era conhecido como “gambás”, por não estarem alinhados com a arquitetura moderna brasileira (SEGRE, 2002). Dentre os gambás, o trio composto por Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá possuía assimilações formais mais distantes do modernismo nacional, buscando-se alinhar com as discussões internacionais mais recentes. O trio, durante boa parte da década de 1980 formou o escritório 3 Arquitetos, apresentando uma produção de linguagem pós-moderna.

Esta atitude não ficou restrita ao Estado de Minas Gerais. As origens goianas de Podestá possibilitaram prospectar projetos em várias cidades como Goiânia, Anápolis e sua cidade-natal Rio Verde. Nesta última, surge a oportunidade de projetar o Câmpus Universitário da FESURV (Fundação de Ensino Superior de Rio Verde), em 1984. O projeto foi responsabilidade de Podestá em conjunto com Éolo Maia e o paisagismo a cargo de Jô Vasconcellos. Mesmo tendo consciência da dificuldade de implantação deste projeto de grande porte, surgiram obstáculos políticos e orçamentários que inviabilizaram a obra.

Em 2003, Podestá, em conjunto com seu filho Pedro Aragão de Podestá, desenvolveu dois câmpus universitário para a mesma instituição de ensino: a (Fundação Educacional de Caratinga) Doctum, em cidades do interior de Minas Gerais. Ambos possuem sistemas construtivos em estrutura metálica pré-fabricada, além do uso de outros materiais de modo racional. Eles possuem uma interpretação teórica similar, a qual se reflete na pro-

ximidade das decisões projetuais, apesar das diferenças na paisagem e na implantação. Estas, aparentemente, estão ligadas às experiências internacionais, da mesma forma que projetos anteriores, como o câmpus FESURV. Assim, este trabalho visa elucidar de que modo às teorias internacionais influenciaram os projetos projetados por Sylvio de Podestá.

2.2 CÂMPUS FESURV

O câmpus FESURV foi projetado entre 1984 e 1985 pelos 3 Arquitetos. O projeto foi desenvolvido na fase pós-moderna do escritório, com ênfase na liberdade formal. A proposta era a materialização dos conceitos elaborados pela comunidade local, a qual reuniu vários segmentos rio-verdenses em uma sociedade autônoma para viabilizar o câmpus universitário (MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985). Em 1984, foi apresentado aos arquitetos um terreno rural próximo à cidade agroindustrial de Rio Verde. Na época, a cidade contava com aproximadamente 70 mil habitantes, sendo uma cidade economicamente pujante no sudoeste goiano. Os arquitetos, conscientes da localidade agrária, foram convidados a desenvolver uma ideia preliminar para mudança do território universitário² que se encontrava em instalações temporárias. O arranjo proposto pelos arquitetos buscava provocar encontros espontâneos, aproximando a comunidade acadêmica, em espaços de diferentes características.

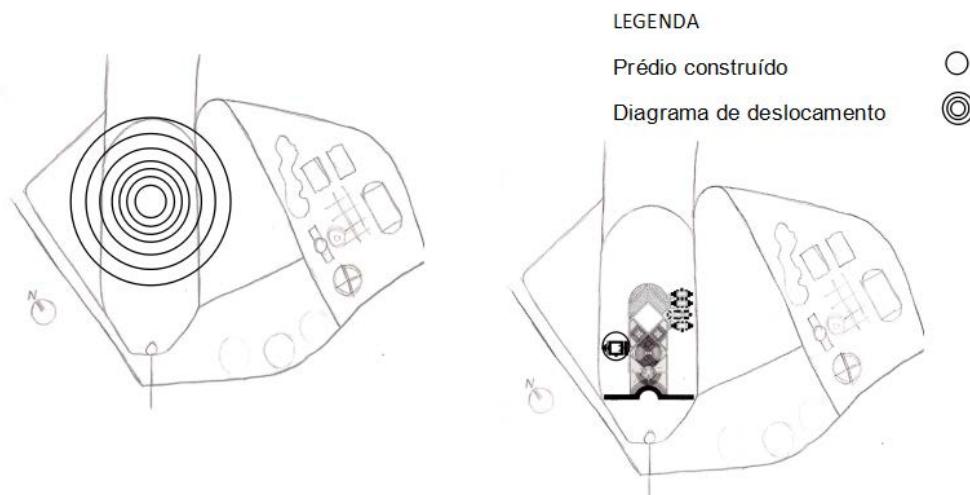


Figura 2 – Redesenho do PD FESURV – Prédio construído circunscreto.

Fonte: MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985 com redesenho do Autor, 2019.

2 O termo território universitário é tratado em sentido físico, no qual a materialidade edificada ou sua intenção projetual serão analisados.

A territorialidade deste câmpus, portanto, estava conectada com as ideias da reforma universitária e com o modelo proposto pelo consultor do Ministério da Educação, Rudolph Atcon, que influenciou por meio do seu Manual reformas administrativas, pedagógica e física nas universidades. Para Atcon, “o câmpus, [...] seria um conjunto homogêneo, fechado, e com mais facilidade de controle e administração, rigidamente planejado, seguindo uma estrutura didática bastante diferente daquela das faculdades isoladas” (ALMEIDA PINTO; BUFFA, 2009, p. 111). Porém, os arquitetos adaptam a centralidade em unidade fechada de Atcon ao gráfico de percursos propostos por eles, o coração (*cuore*) do câmpus (ver Figura 2).

As duas edificações universitárias são desenvolvidas em nível de anteprojeto, quando questões políticas envolvendo o governo estadual forçam o desligamento dos arquitetos. Sabe-se que Centro de Ciências Humanas foi projetado com a premissa da expansão ordenada, devido ao crescimento da demanda dos cursos de áreas afins e à necessidade administrativa provisória. Já o Centro de Ciências Agrárias possuía uma capacidade de adaptabilidade menor, podendo expandir-se anexando outras formas edificadas à massa composta inicialmente por quatro formas geométricas (Ver Figura 3).

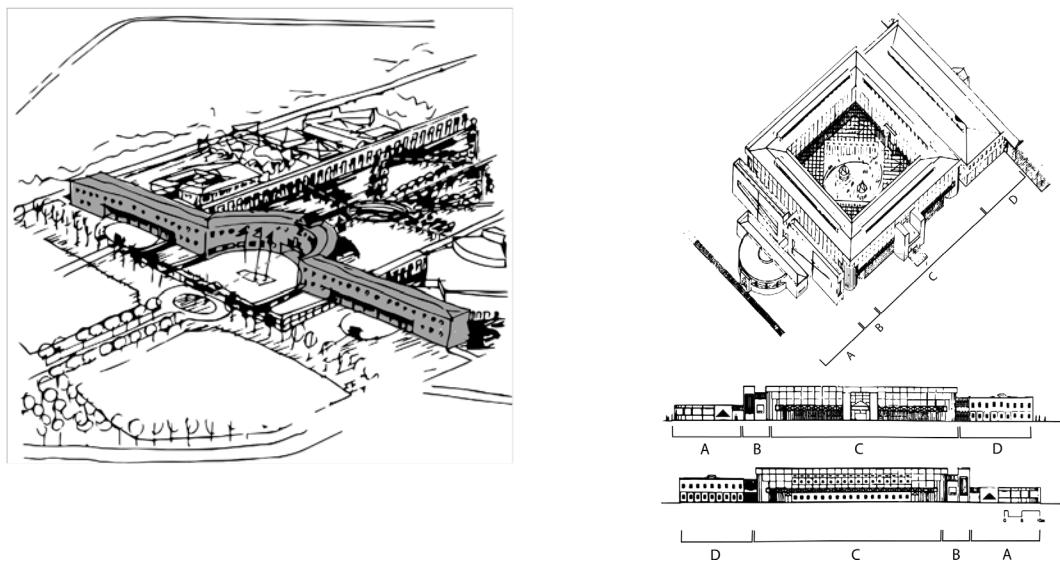


Figura 3 – Perspectiva Praça da Reitoria – Centro de Ciências Agrárias.

Fonte: MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985 com redesenho do Autor, 2019.

O paisagismo, assinado por Jô Vasconcellos, é mais importante na concepção da Praça da Reitoria e na Praça Central, visto que o câmpus foi concebido com percursos de contorno, não muito longos, os quais

estimulam a troca de conhecimento disciplinar ou interdisciplinar (ver Figura 3). O conceito paisagístico visa o dinamismo espacial, criando espaços além da contemplação, mas com volumetria, planos geométricos e estruturas espaciais que estimulem o conviver e o lazer na arquitetura (MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985).

2.3 CÂMPUS PAMPULHINHA

O câmpus DOCTUM Pampulhinha foi projetado entre 2003 e 2007 pelo arquiteto Sylvio de Podestá e seu filho Pedro Aragão de Podestá. O paisagismo foi projetado por Eduardo Roberto Tagliaferri. A proposta dos arquitetos visava o crescimento ordenado da instituição privada de ensino (PODESTÁ, 2008). Segundo a Instituição UniDoctum (2019), o projeto do Plano Diretor e de Arquitetura foi encomendado à Podestá por suas preocupações ambientais que procuravam conciliar espaços sustentáveis e acolhedores em seus projetos. As diretrizes de implantação dos edifícios e do paisagismo foram concebidas em três etapas. implantadas.

Em 2003, foi apresentado aos arquitetos um terreno, no qual se encontrava o Parque de Exposição Agropecuário de Teófilo Otoni, no interior de Minas Gerais. O terreno possuía uma alameda arborizada pré-existente e algumas delimitações de pavimentação. Os arquitetos desenvolveram um *Master Plan* pensando no aumento da demanda, aliando a estratégia de expansão dos espaços com o aumento da comunidade universitária (PODESTÁ, 2008).

A proposta dos autores, com base no programa desenvolvido, no terreno disponível e prevendo contempla mudanças futuras, adotou-se um arranjo territorial diferente do que o desenvolvido para o Câmpus de Rio Verde. Neste, a aproximação da comunidade acadêmica se daria nos corredores, passagens e passarelas que interligariam os blocos em todos os níveis, criando um sistema de circulação (ver Figura 4) que provocaria uma interação dinâmica entre todos os equipamentos e pessoas (PODESTÁ, 2008).

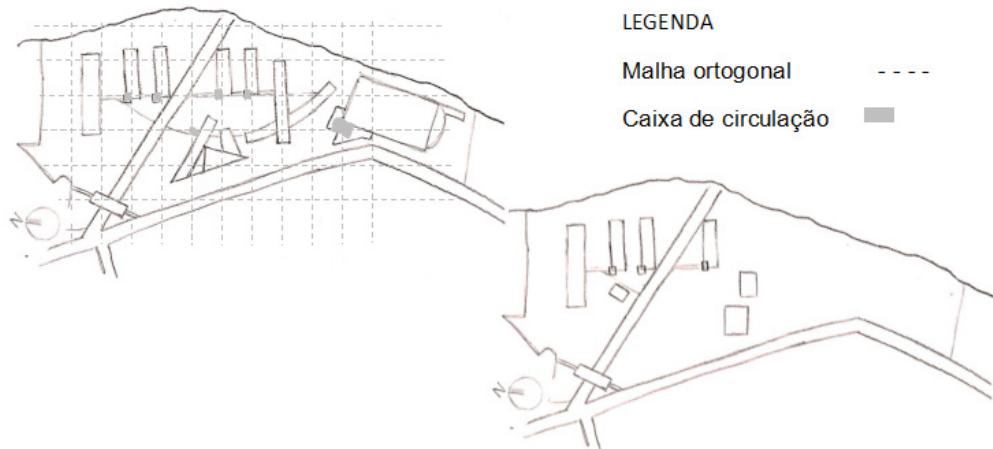


Figura 4 – Redesenho do PD Pampulhinha – Câmpus construído.

Fonte: Podestá, 2008 com redesenho do Autor, 2019.

A proposta deste câmpus está menos conectada com o modelo proposto no Manual de Atcon. Os princípios de homogeneidade e espaços delimitados continuam presentes, mas os blocos não apresentam uma setorização conforme o modelo atconiano, devido à distribuição em rede dos blocos. Esse sistema em rede, no Plano Diretor inicial formaria um espaço de convivência central delimitado por uma via curva e por um edifício que acompanharia a via. Portanto, o coração do câmpus dá-se nesta praça, resultante do formalismo da rede de comunicação entre os blocos, do paisagismo e dos próprios edifícios. Nesse espaço destaca-se o prédio do auditório, o único que “invade” o *cuore*, quebrando a forma elíptica da praça.

Seguindo as características das obras recentes apontadas por PRADO (2019), Podestá estrutura o câmpus em peças de aço portante. O primeiro bloco a ser implantado possui características bioclimáticas, com salas de aula voltadas para fachada sul, enquanto a fachada de maior incidência solar (Norte) possui um brise curvo que controla a iluminação e ventilação (Ver Figuras 5 e 6). Este bloco foi planejado para ser repetido mais três vezes (PODESTÁ, 2008).

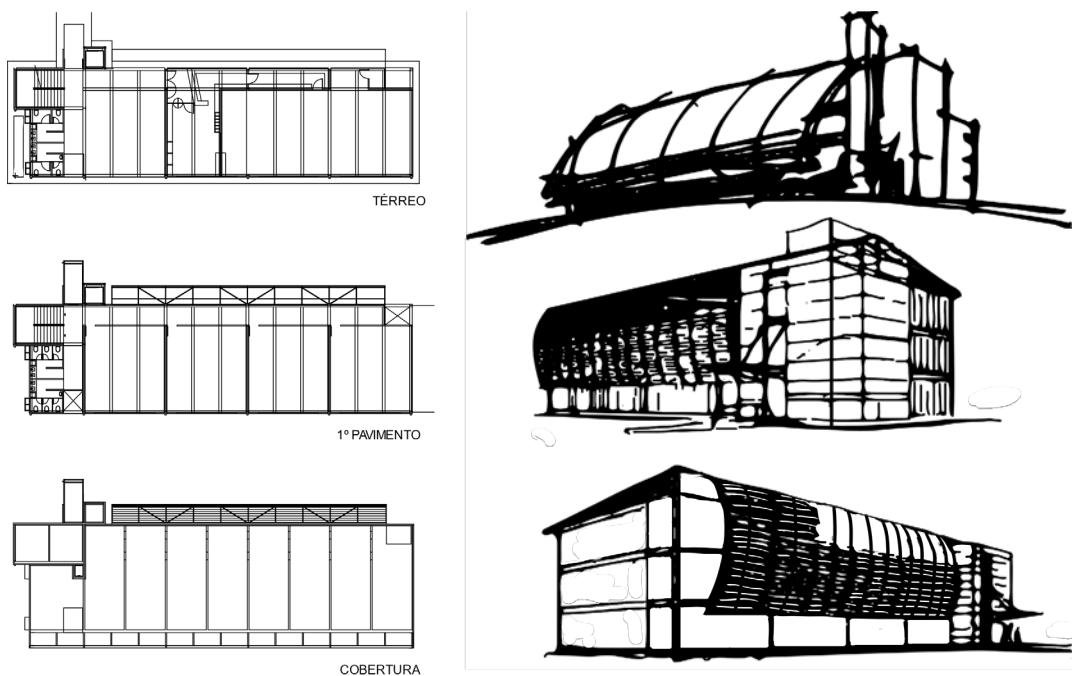


Figura 5 – Redesenho da planta do Bloco Bioclimático – perspectiva.

Fonte: Podestá, 2008 com redesenho do Autor, 2019.

Dentre os outros dois blocos que compõem esse sistema de circulação, Podestá apresenta o detalhe apenas do administrativo, já implantado, com características construtivas similares ao bloco padrão. Um edifício amarelo, com função de lanchonete, articula o espaço dos blocos implantados com pérgolas de madeira, solução típica de sua obra recente. Contudo, Podestá, em seu livro, não deixa clara a autoria da edificação, apesar da forma da edificação e o uso de cor primária remeter outros projetos de Podestá.



Figura 6 – Perspectiva – Conjunto Doctum Pamulhinha.

Fonte: Podestá, 2008

O paisagismo e a terceira etapa não foram implantados. E, segundo a Instituição UniDoctum (2019), um novo projeto com quase oito mil metros quadrados foi contratado. Isso sugere que última etapa sofrerá modificações em relação ao planejamento original. Outras modificações foram a criação de um anexo ao bloco administrativo, três blocos não previsto no *Master Plan* original e a transformação do *cuore* em estacionamento. Essas modificações desvirtuaram a proposta original do Plano Diretor e não se sabe a qualidade espacial desta revisão proposta pela instituição.

2.4 CÂMPUS PIAU

Paralelo ao desenvolvimento do Câmpus DOCTUM Pampulhinha em Teófilo Otoni, Podestá e Pedro são contratados pela mesma instituição para desenvolver o Câmpus DOCTUM Lagoa do Piau, em Caratinga, Minas Gerais. O câmpus DOCTUM Lagoa do Piau, conhecido por Piau foi projetado entre 2003 e 2007 com colaboração do arquiteto Gian Paolo Lorenzetti. A proposta dos arquitetos visava o crescimento programado, metaforicamente comparado pelos arquitetos, como um chip de processamento de dados, o qual processa informações e funções em um sistema inter-relacionado, setorizando-as em uma mesma plataforma (PODESTÁ, 2008). Essa analogia tecnológica é formada pela filosofia dos arquitetos em criarem um câmpus “ecotecnológico”, baseado no programa acadêmico e científico proposto pela instituição de ensino. Os arquitetos contemplaram, assim, o programa de informática e engenharia exigido, porém, ampliaram-no com laboratórios, centros de estudos turísticos e ambientais, Hotel-Escola, Centro Cultural, esportivo e de Convenções (ver Figura 7).

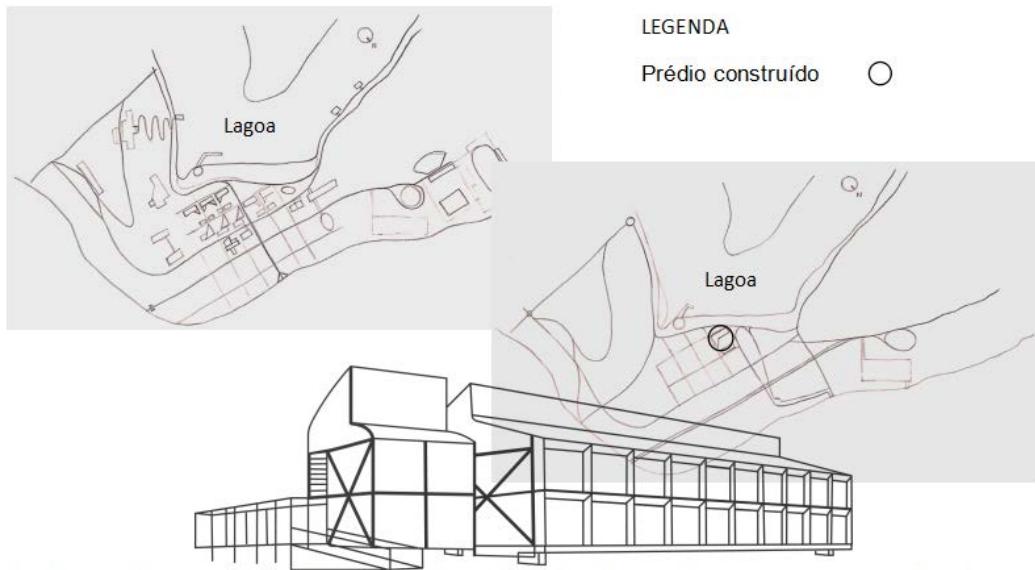


Figura 7 – Redesenho do PD Lagoa do Piau – Câmpus construído.

Fonte: Podestá, 2008 com redesenho do Autor, 2019.

Essa ampliação programática exigiu dos arquitetos um planejamento maior relacionado ao Plano Diretor. O sistema de circulação em rede também é utilizado nesta proposta, porém, readequado à realidade deste território na forma de malha infra-estrutural. Essa malha, composta por componentes sujos (esgoto e água servida) e limpos (redes elétricas, água potável, cabos de lógica, fibras óticas), se organizam em eixos cartesianos no setor principal e adapta-se ao terreno nos dois outros setores, atendendo-os secundariamente (PODESTÁ, 2008). Essa diferença setorizou o PD em três módulos e etapas distintas de implantação, voltados para a água.

A posição das edificações, devido à incidência solar, favorece as visadas para a paisagem da lagoa. A concepção deste arranjo territorial coloca o lago como *cuore* do câmpus, destacando o caráter ambiental da instituição. Neste território, a filosofia ecológica é intensificada. Segundo este preceito, o sistema estrutural concebido é racional e pré-fabricado em aço e madeira e os processos de sustentabilidade visam à economia de energia e o conforto térmico das edificações (PODESTÁ, 2008). Com esse sistema construtivo, Podestá detalha o bloco A (salas de aula), os laboratórios, a biblioteca, o centro tecnológico, a moradia da comunidade acadêmica (chalés) e o prédio administrativo. O único construído foi o Bloco A, com 10 salas de aula e várias características “ecotecnológicas” (ver Figura 8).

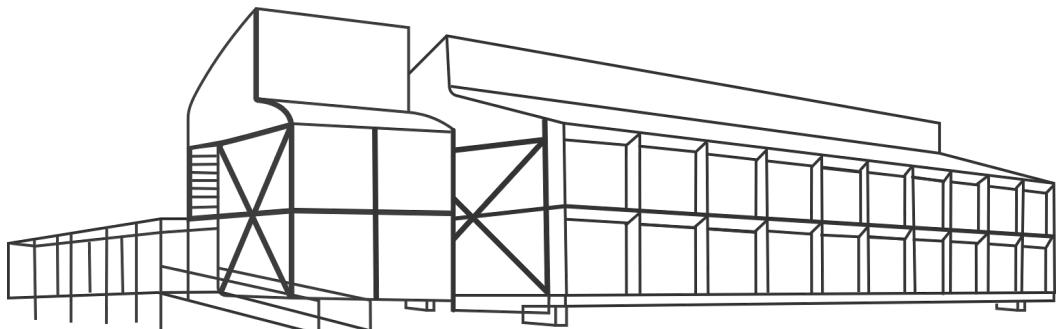


Figura 8 – Redesenho do Bloco A.

Fonte: Podestá, 2008 com redesenho do Autor, 2019.

O câmpus não tem data para conclusão de sua implantação, segundo Podestá, a mescla de materiais como aço e madeira (eucalipto) e o caráter ambiental com a paisagem local demonstram a materialidade arquitetônica estabelecida pelas construções do primeiro PD. O paisagismo do câmpus é assinado por Podestá, com várias árvores nativas, gramíneas e forrações, faixas de areia e pavimentos nas vias de pedestres. Existe algumas alterações entre o Plano Diretor, o paisagismo e a implantação atual, mas preserva-se as ideias iniciais do seu planejamento.

3. ANÁLISE DA APLICAÇÃO TEÓRICA

3.1 CÂMPUS FESURV

O Plano Diretor, assim como os edifícios, apresenta linguagem pós-moderna, caracterizada por formas geométricas associadas com criatividade e liberdade. Nos edifícios e equipamentos paisagísticos detalhados têm-se elementos com alusão às torres e frontões clássicos, castelos e objetos lúdicos, colunas cilíndricas (sanitárias), aberturas de variáveis formais e um sistema construtivo racional. Essa apropriação tem forte influência rossiana, sendo esta desenvolvida durante a concepção do *Master Plan*, e posteriormente das unidades universitárias e do paisagismo das praças. A praça central é delimitada pelas ruas, circulações internas e pelo edifício da Reitoria que demarcaria o limite do *cuore* em relação ao espaço público posterior próximo aos estacionamentos. Contudo, para os arquitetos, “a grande praça estabelece a dimensão e os percursos principais” (MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985, p. 71). O formalismo das massas do Pla-

no Diretor do câmpus se associa ao debate que Prado (2019) faz das casas produzidas por Podestá no mesmo período.

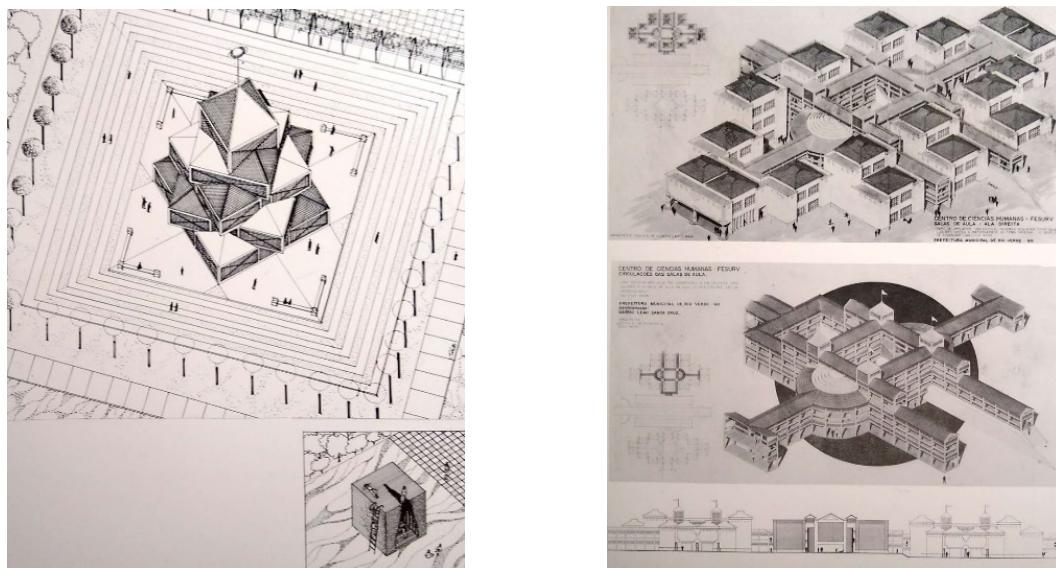


Figura 9 – Equipamentos paisagísticos – *Folies* e Centro de Ciências Humanas.

Fonte: MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985;

Segundo Prado (2019), fragmentos anexados com liberdade formal faziam parte do reportório de Podestá nesta época, com uma volumetria, por vezes analítica e a inserção de elementos geométricos produzindo riqueza de episódios no projeto. A ideia de planejamento do câmpus, todavia, segue uma organização racionalista nos moldes da obra de Aldo Rossi, sendo “pensada como um todo e o domínio deste todo [...] é agente ordenador de crescimento [...]” (MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985, p. 71). Assim, o programa elaborado pela própria FESURV e pela comunidade local propunha um novo modelo de universidade, o qual os arquitetos materializaram, por meio de “outro caminho”, envolta de uma grande praça central neorracionalista, o *cuore* do Plano Diretor.

O PD propunha premissas básicas de implantação, baseadas em uma metodologia própria com estudos relativos à localização dos diversos equipamentos em relação ao *cuore* universitário. Assim, os arquitetos centralizaram o Centro de informações (Biblioteca Central) e um anfiteatro no interior da Praça Central. Seguindo essas premissas locou-se o Centro de Ciências Humanas a leste e o Centro de Ciências Agrárias a oeste (ver Figuras 2, 3 e 9). O sistema de deslocamento, portanto, era planejado seguindo uma premissa que considerava o tempo de locomoção entre os espaços, considerando o tempo do ócio e do convívio.

A Praça Central possuía um posicionamento privilegiado, possibilitando um lugar de confraternização e permanências, sendo comparável às praças medievais italianas. A referência às praças medievais como em Siena ou Lucca, proposta para o *cuore* do câmpus, é, segundo entrevista a Podestá (2017), uma reinterpretação dos projetos de Rossi, como espaço simbólico do câmpus. Contudo, a organização desse espaço é alcançada de modo inverso às praças italianas. Enquanto estas foram resultantes das construções e apresentam formas irregulares, a praça-coração do câmpus é pensada como organizadora dos futuros edifícios, dispondo-os ao redor de seu desenho clássico, regular e ordenador.

Podestá e Éolo, portanto, partem de uma arquitetura e urbanismo altamente comunicativo em sua simplicidade organizativa, tal como, Aldo Rossi e Venturi fazem, cada qual a sua maneira, com seus projetos (PRADO, 2019). Na arquitetura, conforme apresentados nas duas unidades desenvolvidas, destaca-se “colunas cilíndricas, malhas, janelas quadradadas, pirâmide, esfera, [...] configurando as partes do edifício [...]” (PRADO, 2019, p. 111). Todos esses elementos descritos por Prado na análise das casas de Podestá fazem parte da linguagem de caráter rossiano. E esse repertório faz-se presente no câmpus FESURV (1984-1985), demonstrando o alinhamento dos arquitetos com as propostas formais de Rossi, as quais compõem as edificações bem como as decisões de composição do Plano Diretor.

3.2 CÂMPUS PAMPULHINHA E PIAU

A conjuntura dos câmpus Doctum Pampulhinha e Lagoa do Piau são muito próximas. Questões teóricas, formais e a ênfase na representação arquitetônica remetem esses dois territórios universitários ao debate teórico feito por Bernard Tschumi. O arquiteto suíço possuía “estratégias e mecanismos” para conceber respostas teóricas e práticas aos problemas arquitetônicos por meio do programa e da condição urbana em questão (FARINA e BARBOSA, 2015). Dentre essas estratégias, uma desempenhava papel fundamental na obra de Tschumi, conhecida como S.E.M. (*Space, Events and Moviment*). Esta abordagem, que invoca os conceitos de espaço, evento e movimento, foi utilizada na sua obra mais representativa, o *Parc de La Villette* em Paris (1982-1991).

Os câmpus Doctum possuem diversos elementos que remetem ao projeto do La Villette de Tschumi, como a desconstrução formal, a metamorfose de sistemas e programas, a superposição de elementos, a assimetria e o uso cromático na representação arquitetônica, com destaque para cores “cruas” e o vermelho (SANTA CECÍLIA, 2004; FARINA e BARBOSA, 2015). Essas características são reflexos, por meio da adoção das estratégias tschumianas, da materialização do evento como norteador da proposta arquitetônica, por meio da análise urbanística de cada câmpus.

Os projetos sempre começam a partir de uma condição urbana ou um programa. Eles então tentam revelar potencialidades escondidas no programa, sítio, ou circunstâncias, sejam econômicas, sociais ou culturais. [...] Arquitetura é vista como materialização de conceitos, em oposição à materialização da forma. (TSCHUMI (2001) *apud* FARINA e BARBOSA, 2015, p. 96)

O câmpus Pampulhinha é edificado em terreno com condição urbana peculiar, devido sua via pré-existente e programa educacional específico. Logo, os arquitetos tomaram essas características como partido para concepção do projeto. Proposto como um sistema em rede, o câmpus forma uma malha de circulação com vias pedonais e a alameda existente que interligam as edificações que, por sua vez, criam espaços de convívio, lazer, estudo, etc. Esta proposta assemelha-se ao adotado por Tschumi, quando concebe o La Villette em três camadas: pontos, linhas e superfícies.



Figura 10– Conjunto Edificado Doctum Pampulhinha.

Fonte: Podestá, 2008

Para o câmpus, as caixas de circulação verticais dos edifícios são os pontos nodais, os quais estão inseridos em uma trama ortogonal irregular. (ver Figura 5 e 6). As linhas são formadas pelas vias pedonais, passarelas,

massa verde e alameda existente, as quais formam uma espécie de *promenade universitaire*. Esse circuito que delimita o *cuore* é referência à *promenade cinematique* que perpassa o parque de Tschumi. As superfícies são os níveis das edificações (espaços do conhecimento) e demais “lugares que contêm programas ou que oferecem a oportunidade de inventar ‘programas’” (FARINA e BARBOSA, 2015, p. 105), como no La Villette.

Portanto, o PD do câmpus Pampulhinha apresenta características que evidenciam as estratégias e mecanismo de projeto de Tschumi, bem como as noções teóricas do S.E.M. Assim, a filosofia de Podestá adota a noção de evento tschumiano, libertando os fluxos humanos e não os limitando em cascas edificadas (FARINA E BARBOSA, 2015), como, para o arquiteto, deveria ser o ensino universitário. A justaposição das três camadas, igualmente em La Villette, possibilita conceber um PD de uma instituição universitária com abordagem sistemática que dê dinamicidade ao câmpus, de modo organizado, sem perder a capacidade de expansão, de adaptação a novos eventos e, de modo mais drástico (porém bastante possível), de revisões do planejamento com ou sem mudança teórico-filosófica.

O Câmpus Lagoa do Piau tinha como ambição ir além dos resultados do Pampulhinha. A maior liberdade “filosófica” dada pelo cliente, segundo Podestá (2008), permitiu criar território multifacetado com características “ecotecnológicas”. A paisagem deslumbrante, a morfologia do terreno, a presença da lagoa e as funcionalidades inter-relacionadas comporiam a proposta ambiciosa de criar um novo modelo de universidade. Para tal, Podestá utilizou-se das estratégias de Tschumi.

Rather, our project is motivated by the most constructive principle within the legitimate “history” of architecture, by which new programmatic developments and inspirations result in new typologies. Our ambition is to create a new model in which program, form, and ideology all play integral roles. (TSCHUMI, 1987, p. 4).

A abordagem inter-relacional adotada é, como no projeto de Tschumi, mais um princípio construtivo do que uma legitimação da história da arquitetura. Essa abordagem cria um modelo arquitetônico e urbanístico que subverte as ideias de padronização das universidades brasileiras constituídas como plataformas de objetos esparsos ou como sistemas

em tramas. Propondo um avanço, o câmpus Piau cria uma rede de conexão, demonstrando uma intencionalidade sistemática materializada na malha infra-estrutural.

Os pontos de intercessão da malha correspondem aos Pontos nodais, lugares nos quais pode se acessar toda a infraestrutura planejada. Esses pontos nevrálgicos são a principal estratégia do Plano Diretor, pela qual “consegue-se uma visão clara das possibilidades de ampliações previstas e ainda de antever possíveis outros componentes pedagógicos, lúdicos ou mercadológicos que possam ser acrescidos em tempos futuros.” (PO-DESTÁ, 2008). Assim, esses pontos da malha permitem acesso rápido e manutenção das Linhas tschumianas, caracterizadas pelas “infovias” aéreas e subterrâneas, que transportam toda a infraestrutura adequada para estabelecer as edificações e possíveis ampliações do programa, tendo uma malha infra-estrutural como eixo organizador.



Figura 11– Edifício suspenso sobre pilotis.

Fonte: Podestá, 2008

A superfície é composta pelo terreno, suas particularidades e pelas fachadas elevadas por pilotis, apropriando-se destas para criar espaços específicos ou genéricos. A estratégia de elevação das edificações cria um andar de serviços embaixo das edificações, permitindo tratar todas as fachadas (inclusive a parte de baixo dos prédios) como parte da superfície do câmpus. Esse partido demonstra preocupação com o uso bioclimático e a urbanidade, ao possibilitar o uso dos pilotis para liberação da paisagem, promovendo-a.

4. DEBATE COMPARATIVO DOS EVENTOS CONTEMPORÂNEOS

Segundo Farina e Barbosa (2015, p. 105) as “superposições, justaposições e permutações são estratégias projetuais que admitem o conflito, a confusão dos personagens habitando o espaço e seus movimentos imprevisíveis.” Essas características são observadas na concepção de *Master Plans* de câmpus universitários. Ao admitir a complexidade destes arranjos, os arquitetos buscam por meio de camadas, organizar as ideias e programas, sem, contudo, eliminar os encontros eventuais. Logo, a busca pela “confrontação entre espaço e usos/ atividades/ eventos, a disjunção entre os termos, destina-se a caracterizar a instabilidade da arquitetura numa sociedade em que os programas são mutáveis a todo instante” (FARINA e BARBOSA, 2015, p. 95). A disjunção é uma teoria contemporânea complexa, contudo, Bernard Tschumi (2013) apresenta três características comuns de uma arquitetura de disjunção que auxiliam na identificação dos padrões arquitetônicos.

(1º) rejeição da noção de “síntese” em favor da ideia de dissociação, de análise disjuntiva; (2º) rejeição da oposição tradicional entre uso e forma arquitetônica em favor da sobreposição [...]; (3º) ênfase dada, como um método, à dissociação, à superposição e à combinação, que desencadeiam forças dinâmicas capazes de se expandir para todo o sistema arquitetônico [...]. (TSCHUMI, 2013, p. 191)

A concepção de câmpus universitários, os quais passam por profundas modificações e rápido crescimento, se insere nas ideias de complexidade, permutação, espacialidade, movimento e do evento de Bernard Tschumi. O uso de estratégias de disjunção (como o mecanismo S.E.M.) pode tomar “a forma de uma exploração sistemática de um ou mais temas: por exemplo, [...], sobreposição e repetição, no caso de La Villette.” (TSCHUMI, 2013, p. 189). O processo projetual, em câmpus universitários concebidos como megaestruturas, de modo similar à operação de Paulo Mendes na reurbanização da Universidade de Vigo³, conforme analisado por Villac:

[...] uma estrutura (sistêmica) que aporta organização e ordem unificadora enquanto suporte da interação dinâmica de variáveis físicas e comportamentais. O mecanismo é uma rede

³ Projeto de autoria de Paulo Mendes da Rocha, com colaboração de MMBB Arquitetos, São Paulo, Brasil e Alfonso Penela Fernadez Arquitectos Associados, Vigo, Espanha realizado em 2005.

de conexão e está pensado para animar a vida do campus. Sua forma é um diagrama que explicita uma lógica de ação e intencionalidade do sistema: ser mapa e trajetória da conectividade e organização do território. (VILLAC, 2015, p. 125).

Essas explorações, a respeito do projeto de Mendes da Rocha, são pertinentes ao debate proposto que visa confrontar os câmpus de Podestá. Em Vigo, os arquitetos desenvolvem um processo, no qual a Arquitetura envolve outros campos multidisciplinares, como a geologia e engenharia. Esse procedimento resulta em uma concepção sistêmica, no qual o câmpus, antes desarticulado e desconectado em sua pré-existência, passa a compor um conjunto tecnicamente coeso. No caso dos câmpus de Podestá, o PD já é concebido em um raciocínio sistêmico, no qual incorpora os debates no âmbito da arquitetura, mas explora concepções teórico-filosóficas de dois períodos: o primeiro humanista e pós-moderno; o segundo pós-humanista, pós-estruturalistas e “ecotecnológica”, com ênfase no sistema construtivo.

O raciocínio sistêmico aproxima, portanto, a discussão dos câmpus Doctum com o da cidade de Rio Verde. O câmpus FESURV, apesar de características formais inspiradas em Aldo Rossi, possui um sistema de deslocamento criado com base no Modelo de Atcon. Porém, a teoria dos Eventos distancia essas megaestruturas universitárias. No câmpus FESURV, as camadas observadas no La Villette são mais difíceis de identificar devido às sobreposições e aplicações formais sem aprofundamento teórico do que nos Câmpus Doctum. Todavia, percebe-se a existência de “elementos paisagísticos”, que possuem um ordenamento ortogonal similar aos *folies*. Também há outras referências ao La Villette, como vias e massa verde como linhas e espaços de estímulo com diversos programas (ensino, lazer, cultura, encontros, jogos), similares as superfícies.

Essas características são típicas da aplicação dos Eventos de Tschumi, contudo, no câmpus FESURV, outras características estão presentes, como a ordem e noção de unidade, devido à absorção da arquitetura rosiana. A teoria da disjunção do arquiteto suíço, contudo, questiona tais elementos, ela busca uma arquitetura que:

[...] tensionaria não só a dispersão do sujeito e a força de regulação social, mas também o efeito de tal descentramento em toda a noção de forma arquitetônica unificada e coerente. Também parece importante pensar, não em termos de princí-

pios de composição formal, mas em questionar as estruturas – isto é, ordem, técnicas, e procedimentos que estão vinculados a qualquer obra de arquitetura. (FRACALOSSI, 2012, p. 2)

Deste modo, o “conceito de disjunção é incompatível com uma visão estática, autónoma e estrutural da arquitetura.” (TSCHUMI, 2013, p. 191). Logo, uma arquitetura de matriz rossiana que assegura a noção de unidade no contexto urbano dificilmente poderia seguir a arquitetura “disjuntiva”. A existência de sobreposições, no projeto do câmpus FESURV, de essência, estrutura, volume, plano, espaço e arquitetura (MAIA, VASCONCELLOS, PODESTÁ, 1985) visava mais atender um conceito compositivo inspirado em Aldo Rossi, do que configurar uma arquitetura conduzida pelas estratégias da disjunção.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os câmpus tratados pertencem à distintas linguagens pós-modernas, ambas desenvolvidas pelo mesmo arquiteto com certa distância temporal. Contudo, os três territórios são exemplares da “arquitetura invisível” conceituada por Lassance (2010). Todos exemplares foram, conscientemente ou não, esquecidos como exemplares historiográficos de produções nacionais que de algum modo discutiu a influência de teóricos pós-modernos internacionais. Este artigo buscou-se basear na terceira atitude das “lições invisíveis” de Lassance: a re-apresentação. Revalorizar e revisitar essa produção nos ajuda a compreender os paradigmas recentes da arquitetura brasileira. Utilizando-se de análises críticas, contextualizamos três obras de dois períodos importantes para re-direcionar posturas e re-conhecer a arquitetura contemporânea.

O câmpus FESURV (1984-1985) é uma obra posterior ao concurso internacional do “Parque do Século XXI” (1982-1983), no qual Tschumi venceu com o projeto do La Villette. Mesmo o parque parisiense sendo anterior à concepção do câmpus FESURV, a cultura arquitetônica internacional demorou a influenciar os arquitetos brasileiros. Segundo Santa Cecília (2004), Éolo Maia e Jô, parceiros de Podestá, somente desenvolveram um projeto com forte influência de Tschumi em um concurso de 1991 para a Praça 7 de Setembro, em Belo Horizonte.

O tratamento dado no FESURV para os planos, volumes, espaços e lugares de encontro são expressões da arquitetura sistêmica de me-

gaestruturas universitárias. A aparente proximidade com a Teoria S.E.M observada, não expressa uma arquitetura de disjunção. Retomando as características da Teoria da disjunção aplicadas aos arranjos universitários contata-se que o câmpus FESURV não se enquadra na arquitetura dos eventos tschumianos.

A busca por um novo conceito para o câmpus FESURV, no qual os espaços de encontros são prioridades, reflete as sobreposições (partes), os fatos urbanos, a questão tipológica e o *locus*. Em conformidade com a hipótese levantada o PD deste câmpus possui uma noção de unidade rossiana que enrijeceu sua implantação inicial, o qual só faria sentido se sua maior parte ou totalidade fosse implantada. Podestá segue um caminho próprio na concepção deste câmpus, importando as reflexões de Rossi para Rio Verde e adaptando-as ao arranjo universitários considerado adequado pela equipe. A metáfora de Praças Italianas utilizadas pelo arquiteto demonstra sua preocupação tipológica, mas sua apropriação, em suma, buscou mais um formalismo com “elementos aldrossianos”, no qual possibilita-se encontros e interações do que discussões profundas a respeito das teorias de Rossi. Na execução do projeto, todo a questão teórica empregada pelos arquitetos foi desprezada, resultando em uma instituição desconexa e sem as inovações propostas. Esses fatos tornaram a FESURV (atual UNIRV) em mais um território universitário com formação típica de outras universidades.

O objetivo de compreender um novo conceito de cidade e de arquitetura sempre fez parte da arquitetura disjuntiva. Os eventos como geradores de espaços foram empregados, pelos arquitetos dos câmpus Doctum, como parte da concepção de novos conceitos de arranjos. Assim, o câmpus Pampulhinha segue uma arquitetura disjuntiva, no qual os eventos rejeitam a concepção sintética, criando sobreposições e justaposições de camadas. O câmpus Piau, nesse sentido, utiliza as diversas camadas, criando uma configuração sistêmica dinâmica que segue todas as características comuns da arquitetura disjuntiva descritas por Tschumi.

Esses arranjos contemporâneos, devido às características das estratégias e inspiração tschumiana, adequam-se à complexidade do programa universitário, tratando-os como eventos mutáveis, espaços múltiplos e com uma estrutura sistêmica em constante movimento. Assim, esses câmpus são mais adaptáveis às transformações contemporâneas da

sociedade e do ensino, pesquisa e extensão, se desenvolvendo a partir do âmbito arquitetônico, sendo que este, em conjunto com as respectivas comunidades acadêmicas orientariam as mudanças estruturais para adaptar-se aos eventos de disjunção.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA PINTO, G. de ; BUFFA, E. **Arquitetura e educação: câmpus universitários brasileiros**. São Carlos: EdUFSCar, 2009
- FARINA, Miguel A., BARBOSA, Rinaldo F. Programa e evento em Tschumi: estratégias e conceitos. In: CANEZ, Ana Paula, SILVA, Cairo A. (org.). **Composição, partido e programa: uma revisão crítica de conceitos em mutação**. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2015. (p. 97-116)
- FRACALOSSI, Igor. Disjunções - Bernard Tschumi. Abril de 2012. **ArchDaily Brasil**. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/45675/disjuncoes-bernard-tschumi>. Acesso em: 8 jul. 2019.
- LASSANCE, Guilherme. Arquiteturas 'made in Rio': uma releitura contemporânea. In: 1ºENANPARQ - ARQUITETURA, CIDADE, PAISAGEM E TERRITÓRIO: PERCURSOS E PROSPECTIVAS, Número 1, 2010, Rio de Janeiro, **Anais do 1ºENANPARQ - Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e prospectivas**, Rio de Janeiro: PROURB, 2010, p. 155-167
- MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria J. de; PODESTÁ, Sylvio E. de. **3 Arquitetos: 1980-1985**. Belo Horizonte: Cultura, 1985.
- MONEO, Rafael. **Inquietação e Estratégia Projetual na de Oito Arquitetos Contemporâneos**. Tradução: Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PODESTÁ, Sylvio E. de. **Projetos recentes**. Belo Horizonte: Ap Cultural, 2008.

PODESTÁ, Sylvio E. de. **Estudo de Caso - Campus Universitário FESURV - Rio Verde**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <pedro.hgcd@gmail.com> em 18 maio. 2017.

PRADO, Marcos de Oliveira. **Casas de Sylvio de Podestá: 1979-1989**. Dissertação de Mestrado – Unicamp. Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. Campinas: UNICAMP, 2019.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira**. Dissertação de Mestrado – UFMG. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

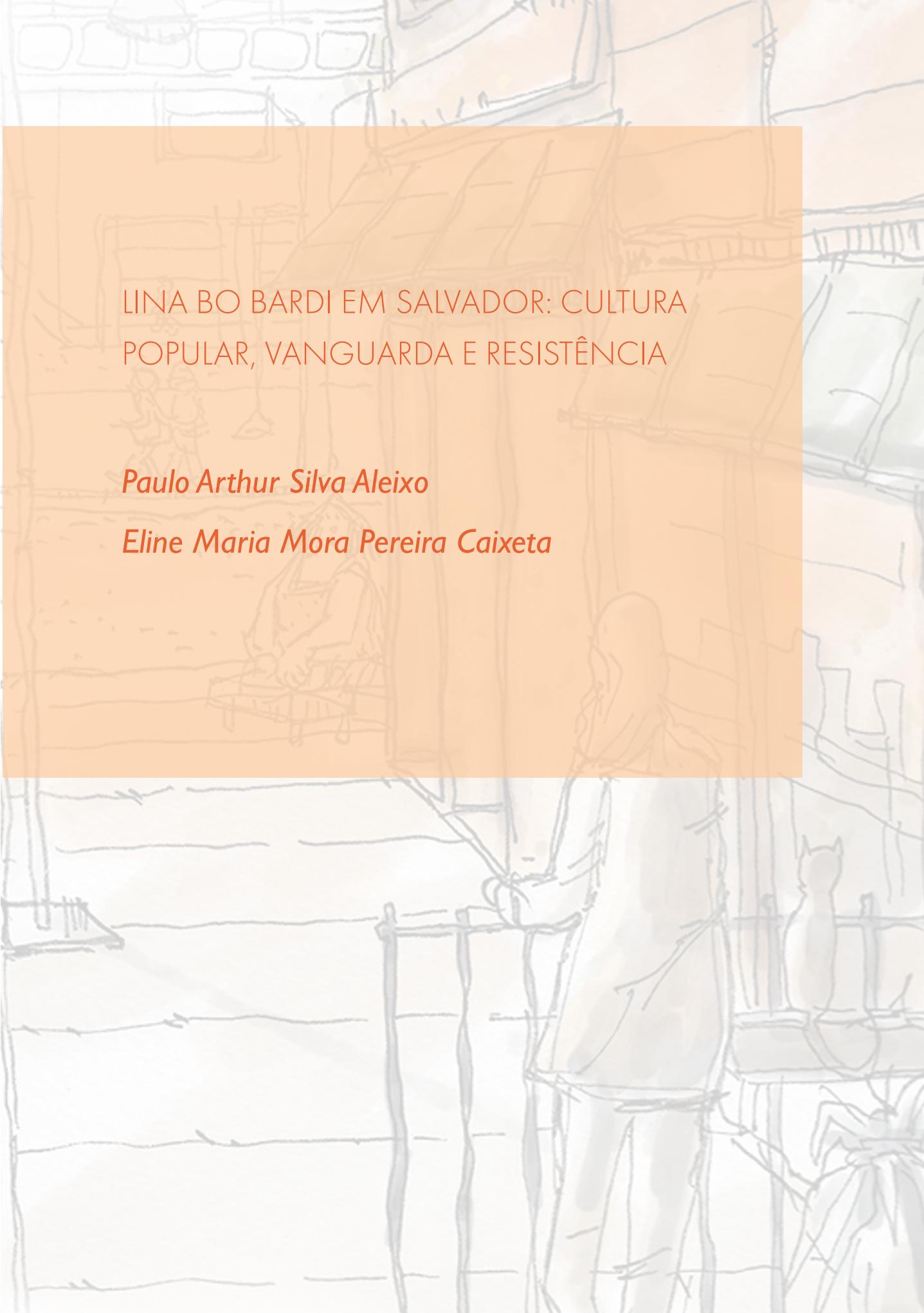
SEGRE, Roberto. **Éolo Maia (1942-2002). A perda do “gambá” maior**. Arquitextos. São Paulo, 03.029, **VITRUVIUS**, Outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/> revistas/read/arquitextos/03.029/736>. Acesso em: 14 set. 2016.

TSCHUMI, Bernard. Introdução: notas para uma teoria da disjunção arquitetônica. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TSCHUMI, Bernard. **Cinégramme folie: Le Parc de la Villette**. Paris: Princeton Architectural Press, 1987.

UNIDOCTUM. **Apresentação da Instituição**: Centro Universitário Doctum de Teófilo Otoni. 2019. Disponível em: <<https://sisdia.abmes.org.br/hotsite/index/id/4600/ano/2017>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

VILLAC, Maria Isabel. Sistema e criação para artefato abstrato. In: CANEZ, Ana Paula, SILVA, Cairo A. (org.). **Composição, partido e programa: uma revisão crítica de conceitos em mutação**. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2015. (p. 117-129)



LINA BO BARDI EM SALVADOR: CULTURA POPULAR, VANGUARDA E RESISTÊNCIA

Paulo Arthur Silva Aleixo

Eline Maria Mora Pereira Caixeta

LINA BO BARDI EM SALVADOR: CULTURA POPULAR, VANGUARDA E RESISTÊNCIA

RESUMO

Durante a década de 1960, o Brasil foi marcado por uma efervescente produção cultural e por transformações políticas que teriam profundos impactos na sociedade durante os anos posteriores, com a instauração da ditadura militar (1964-1985). Seguindo pela vertente da produção contra hegemônica, despontaram projetos audaciosos dentro dos campos da arte – plástica, visual, música, teatro, dentre outras – e da arquitetura, almejando uma ressignificação de seus papéis. Neste cenário, o nome da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (Roma, 1914 – São Paulo, 1992) surgiu como protagonista na construção de um pensamento que buscou, sobretudo, repensar a produção cultural, estreitando a distância entre arte e as camadas populares. Atuando predominantemente entre São Paulo e Salvador, suas produções condensaram, mas também serviram para introduzir no contexto intelectual brasileiro, preocupações comuns à pensadores contemporâneos, sobretudo acerca da questão humanista e ética dentro da ação cultural e do trabalho do arquiteto.

Desta forma, o presente trabalho busca dar início a uma reflexão sobre as questões vitais de ordem estética e ideológica que Bo Bardi nutriu durante o período imediatamente anterior ao golpe militar, procurando entender como sua produção colocou-se como voz de resistência ao *status quo* e à movimentada situação política do país. Questão central neste trabalho diz respeito ao papel social e político que a arquitetura pode apresentar, assim como a sua capacidade de provocar mudanças na cultura arquitetônica e artística local. Para tanto, parte-se de aproximações sucessivas, isolando algumas figuras influentes e determinadas atividades desenvolvidas que, colocadas em uma mesma perspectiva, podem contribuir na imagem de um potente fenômeno cultural que viria a ter sua liberdade de expressão sufocada pelas implicações do golpe de 1964.

Uma vez que Bo Bardi não enxergava fronteiras entre os diferentes campos da arquitetura, sua produção manifestou-se em diferentes frentes – arquitetura, construção, design, crítica, docência, montagem de exposições e colaborações para teatro e cinema, dentre outras. Contudo, o enfo-

que agora dado parte da análise referenciada de sua trajetória, envolvendo sua produção arquitetônica e expográfica em atividades desenvolvidas durante o período de atuação em Salvador (1958-1964). Além disso, como a obra teórica desenvolvida por Bo Bardi foi elementar para a construção de seus conceitos, esta é considerada como fonte primária de pesquisa.

Inicialmente foi identificado que, no período analisado, Bo Bardi vivenciou o cotidiano da cultura popular da Bahia, atuando diretamente no rico cenário cultural de Salvador, mas também sendo profundamente influenciada por ele. Este contato desdobrou-se em uma série de projetos desenvolvidos que buscaram uma maior participação e envolvimento com o povo, configurando-se como produções engajadas que carregaram um viés político de resistência. Nota-se, a partir deste ponto, um forte empenho da arquiteta pela mudança nas práticas culturais como uma estratégia para a emancipação social.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Cultura Arquitetônica. Cultura Popular.

No campo da arquitetura, o período da virada da década de 1950 para 1960, trouxe a atenção dos profissionais para novos paradigmas, sobre um solo fértil devido ao momento de efervescência cultural e repercussão de debates de diversas naturezas – principalmente sobre o legado do Movimento Moderno. Nesta situação, frente a uma arquitetura brasileira que firmava-se como moderna, a produção de Lina Bo Bardi apareceu no cenário nacional.

A arquiteta italiana, que havia chegado no Brasil em meados da década de 1940, atuou durante a década seguinte como crítica de arquitetura e docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP (1955-1957), projetando poucas obras, embora de grande repercussão – Casa no Morumbi (São Paulo, 1949-1951), Casa Valéria Cirell (São Paulo, 1957) e Museu de Arte de São Paulo (1957-1968). Assim, a produção de Bo Bardi, segundo Bastos e Zein (2011, p. 57), consolidou-se em São Paulo a partir de uma posição “relativamente excêntrica” em relação ao seu momento histórico, mas também ao seu meio profissional, postura que denominados contra hegemônica.

Vale notar que, em sua atuação, Bo Bardi apresentou um forte sentido humanista e ético em sua visão sobre a arquitetura, o que desdobrou-se inicialmente em seu trabalho com a revista *Habitat*. Fundada e editada

pelo casal Bardi¹ entre 1950 e 1954, a revista trouxe diversos artigos publicados com foco no tema da cultura popular² expressa na arquitetura brasileira. Nestas publicações eram destacados os “valores da tradição construtiva do homem comum, da periferia das grandes cidades, da comunidade ribeirinha, da cidade do interior e seu construir fundado na experiência de tradições e na engenhosidade presente” (GRINOVER, 2018, p. 161). Segundo Grinover,

No campo da arquitetura a revista tratou da produção modernista nacional ao lado da produção espontânea, chamada de popular dentro deste princípio das linguagens da arte como forma de representação da cultura de uma sociedade. É preciso lembrar que o tema da ‘arquitetura menor’ vem das pautas das revistas italianas e do trabalho de Giuseppe Pagano.³ Então, os temas da arquitetura giraram em torno da construção de nossa cultura urbana, seja oriunda do debate internacional e nacional racional/funcional, seja aquela oriunda das tradições construtivas vernáculas no tema arcaico/popular. (GRINOVER, 2018, p. 159-160).

Rubino (2002, p. 128) destaca ainda que a “revista também constitui uma pista, uma chave para desdobramentos da ação do museu [de Arte de São Paulo] e das atividades de Bardi e Lina”. Assim, a publicação movimentou debates que podem ser lidos como prenúncio das atividades em que Bo Bardi envolveu-se nos anos seguintes, principalmente na Bahia, entre os anos de 1958 e 1964. Trata-se de um período histórico que antecede diretamente o golpe militar de 1964, sendo que a produção desenvolvida pela arquiteta representou um caminho de resistência ao *status quo*, mas também à movimentada situação política do país.

Tendo isto em vista, o presente trabalho inicia uma reflexão acerca das questões vitais, de ordem estética e ideológica, que Bo Bardi nutriu neste momento, bem como da relevância de suas ações culturais no cenário do período. Para tanto, a metodologia do trabalho estabelece aproximações

1 A revista teve editorial dirigido pelo casal Bardi entre os anos de 1950 e 1952 (nº 1 ao 9) e novamente em 1954 (nº 14 e 15).

2 Durante a virada da década de 1950 para 1960 houve um movimento em direção à cultura de raízes populares, por parte de diversos pensadores e artistas, no Brasil. De acordo com a artista Lygia Pape (1927-2004), não havia “nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não-erudita” (PAPE; CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 21).

3 Giuseppe Pagano (1896-1945) foi um dos protagonistas da arquitetura moderna italiana da primeira metade do século XX, tendo dirigido as revistas *Casabella* e *Domus*. Trata-se de um importante mestre para a formação de Bo Bardi.

sucessivas, isolando algumas figuras influentes e determinadas atividades desenvolvidas pela arquiteta. A partir de análise crítica e referenciada desta produção, acentuando o posicionamento político destes trabalhos, procura-se contribuir no panorama de um potente fenômeno cultural que viria a ter sua liberdade de expressão sufocada pelas implicações da ditadura militar. Destaca-se ainda que, sabendo que a reflexão teórica da arquiteta foi um importante instrumento na concepção de suas propostas, a pesquisa considera esta produção como fonte primária de análise.

1. UM OLHAR ANTROPOLÓGICO SOBRE A BAHIA

Entre os anos de 1950 e de 1960, Salvador passava por um momento de forte efervescência cultural. A Universidade Federal da Bahia – UFBA capitaneava este movimento, colocando-se na vanguarda das experimentações artísticas – sobretudo no âmbito do teatro e da música – perante o cenário nacional (RISÉRIO, 1995). Neste cenário, Bo Bardi foi convidada pelo arquiteto Diógenes Rebouças (1914-1994) a ministrar palestras e aulas para o curso de arquitetura da UFBA, ao que mudou-se para a capital baiana.

Nos primeiros anos do período vivido na Bahia, entre 1958 e 1961, a arquiteta deu continuidade à sua intensa campanha editorial e jornalística, escrevendo e editando uma coluna para o Diário de Notícias de Salvador, criada por ela e nomeada de “Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida”. Segundo Grinover (2018, p. 45), Bo Bardi mobilizou “um campo de debate para a arte moderna e a cultura brasileira posta à altura das transformações sociais que tanto desejava, uma articulação temática que revelava novamente a força da influência de Antonio Gramsci⁴ e seus últimos parceiros italianos”.

Com um olhar altamente crítico sobre a cultura de Salvador e as transformações urbanas que a cidade estava passando, os escritos dominicais de Bo Bardi colocavam a arquitetura como algo que deveria ser mais inclusivo e ligado ao povo, tratando da questão da injustiça social. A postu-

4 Gramsci (1891-1937) foi um dos fundadores do Partido Comunista Italiano e uma das principais referências do pensamento de esquerda, durante o século XX. De maneira breve, sua filosofia colocava que a mudança de mentalidade das pessoas, efetivada a partir da educação, seria a chave inicial para a transformação social voltada para uma sociedade mais democrática. Para Gramsci, a verdadeira cultura emergia da vida cotidiana do povo, conceito fundamental para Bo Bardi (LIMA, 2013).

ra assumida por Bo Bardi buscava não distinguir o popular, mas considerá-lo como potência, diferente da cultura que somente as camadas mais abastadas da sociedade teria acesso. Desta forma, sua visão denotava a importância da cultura que emana das massas e do cotidiano brasileiro, sobre a cultura dita erudita, restrita a uns poucos intelectuais. Em um de seus primeiros textos escritos para jornal, “Cultura e não cultura” (Diário de Notícias de Salvador, 7 de setembro de 1958), a arquiteta reforça este pensamento, destacando:

A parte dos homens assediada pelos problemas econômicos não tem o tempo necessário para se dedicar a decifrar enigmas, cuja chave não possui; a outra parte, abaixo economicamente da média normal, não pode preocupar-se com um problema que não está no raio de suas necessidades imediatas e do qual não suspeita a existência. Esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo essa pseudocultura, tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura. (BARDI, 1958 *apud* RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 89).

No mesmo texto, a autora faz referência as palavras de um filósofo, possivelmente Gramsci,⁵ que diz: “não se curvem ao falar com as massas, senhores intelectuais, endireitem as costas” (BARDI, 1958 *apud* RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 90). Neste período, percebe-se que Bo Bardi foi desconstruindo sua postura aristocrática, ligada à elite paulistana, aproximando-se paulatinamente das questões populares da Bahia e da cultura do povo, o que passou a mover as atividades culturais por ela empreendidas.

Ainda quando recém chegada na Bahia, a influência da arquiteta e o peso de seu nome no campo da cultura levou a mesma a estabelecer contato com o governador do estado Juracy Magalhães e sua família, ao que foi convidada para criar e dirigir um futuro museu (RISÉRIO, 1995). Trata-se de uma das mais potentes ações culturais que seriam empreendidas por Bo Bardi em Salvador: a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM Bahia.

Já no ano de 1959, iniciando uma frutífera parceria com o diretor de teatro da Escola de Teatro da UFBA, Eros Martim Gonçalves (1919-1973),⁶ Bo

5 Segundo Rubino e Grinover (2009, p. 90), possivelmente trata-se de referência à Antonio Gramsci.

6 Nascido em Pernambuco, Martim Gonçalves foi um cenógrafo e importante diretor de teatro, sendo considerado um nome de peso na cena cultural do Nordeste no período, ligado ao pensamento de vanguarda.

Bardi desenvolveu curadoria e expografia de “*Bahia no Ibirapuera*”, mostra de grande repercussão que colocou a cultura popular do sertão no centro do cenário cultural de São Paulo. Realizada com a colaboração de figuras importantes da produção cultural da Bahia do período, como o diretor de cinema Glauber Rocha (1939-1981), o antropólogo Vivaldo da Costa Lima (1925-2010), os fotógrafos Pierre Verger (1902-1996) e Marcel Gautherot (1910-1996), a exposição aconteceu no âmbito da 5º Bienal de São Paulo (1959), consagrado polo de difusão da produção artística nacional.

Como Rubino (2002, p. 176) coloca, “Lina era arquiteta e moderna, no período em que a arquitetura moderna brasileira tornava-se um fato cultural internacional”. Neste momento, o país construía uma ideia de modernidade e a projetava para o mundo a partir da construção de Brasília (1956-1960), a nova capital, então em etapa final de obras. Contudo, “*Bahia no Ibirapuera*” pretendia ir no caminho oposto do discurso oficial, de sociedade cosmopolita e inovadora, buscando uma noção de modernidade mais permeada por ideais antropológicos atentos à realidade social do país.



Figura 1 – Carrancas do acervo de arte popular de Lina Bo Bardi. Madeira natural e madeira policromada, tintas foscas e verniz. Altura média 150 cm. Província Vale do Rio São Francisco.

Fonte: BARDI (1994, p. 28).

Seguindo ideais caros ao pensamento das figuras envolvidas, “*Bahia no Ibirapuera*” buscou lançar luz acerca “da arte e do trabalho do povo baiano, da sua vida”, chamando atenção para o “segredo da Bahia, da sua verdade mais profunda e do seu mistério maior” (BARDI, sd *apud* FERRAZ, 2018, p. 135). A exposição ocupou o espaço do vão, sob a marquise do Ibirapuera projetada por Oscar Niemeyer. Selecionadas por Martim Gonçalves, as peças exibidas eram “objetos do cotidiano de homens do sertão dispostos ‘como arte’”, refletindo a “riqueza de uma cultura fundamentada na miscigenação das culturas africana e indígena com a europeia”, (GRINOVER, 2018, p. 44). Este acervo contava com uma série de utensílios domésticos, brinquedos populares, tapeçarias e colchas de retalhos, orixás, santos, carrancas (Figura 1), ex-votos⁷ e outros objetos, voltados para a antropologia cultural. Segundo Zevi (1965 *apud* BARDI, 1994, p. 48), estas peças remetiam diretamente aos “esforços desesperados de uma sociedade condenada à morte, que denuncia a sua existência intolerável”.

Para a ambiência do espaço da exposição, o projeto de Bo Bardi previa um chão forrado de folhas de pitangueira, espécie que exala um cheiro forte e característico da região do sertão nordestino. Entretanto, como não foi possível o uso desta espécie, foram usadas folhas de eucalipto do próprio parque para criar a ambiência. Nota-se, assim, uma estratégia de aguçar os sentidos sensoriais dos visitantes para a fruição da exposição, com uma profusão de cheiros e sons capazes de criar uma atmosfera que remetesse ao cotidiano da Bahia.

Na data na abertura da mostra (Figura 2), esse objetivo de criar uma certa atmosfera também contou com o reforço das comidas locais que estavam sendo oferecidas, como o acarajé, e também das performances de danças afro-brasileiras feitas por profissionais e estudantes no local (LIMA, 2014). A repercussão da exposição foi tão expressiva que, em sua abertura, contou com a presença do presidente Juscelino Kubitschek, além de um grande público interessado em apreciar o trabalho de arte do povo baiano.

⁷ Ex-votos são oferendas feitas para os santos de particular devoção ou em forma de agradecimento por alguém que obteve uma graça, como forma de testemunho público de reconhecimento.



Figura 2 – Vista geral da exposição, com destaque para tapeçarias, à esquerda, e orixás do candomblé, à direita.

Fonte: BARDI (1994, p. 45).

Os objetos foram dispostos pela exposição, de acordo com categorização estabelecida⁸ em diferentes tipos de painéis, o que demonstra o propósito de documentação presente na mostra. Este recurso visava ainda não dividir o ambiente, mas permitir um fluxo livre pelo salão, sem orientação clara e definida, algo recorrente nos projetos museográficos de Bo Bardi e que seria feito no próprio Museu de Arte de São Paulo – MASP. Nota-se ainda que tais painéis eram discretos, pintados em cor escura ou em blocos de tijolos brancos, dando maior destaque para as peças expostas. Para a área voltada para a mostra de fotografias e outros objetos, Lina concebeu suportes em madeira simples, como em outras exposições já feitas por ela, mas com base executada em concreto com adição de conchas na superfície.

Neste sentido, Bo Bardi e Martim Gonçalves afirmaram: “ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia” (BARDI; GONÇALVES, 1959 *apud* FERRAZ, 2018, p. 134). Assim, o conceito de “Vitrine das Formas”, que já havia sido aplicado pela arquiteta no Museu de Arte em São Paulo, na Rua 7 de

⁸ Algumas destas categorias eram: tapeçaria, carrancas, orixás, santos, ex-votos, arte afro-brasileira, dentre outros.

abril,⁹ é utilizado novamente em “*Bahia no Ibirapuera*”. Trata-se de um expositor com fechamento em vidro e iluminação interior, no padrão de vitrine, idealizado desde o princípio para exibição de objetos de uso cotidiano. Na dita exposição, a Vitrine das Formas trouxe enfoque para a cultura popular do sertão, lançando luz sobre objetos de arte afro-brasileira.

Para Rubino (2002), elevar o *status* desses objetos foi uma forma de valorizar as populações que os produziam, fato exaltado por Jorge Amado (1912-2001), figura renomada e influente no cenário cultural de Salvador durante o período:

Mostrando a arte do povo e, ao mesmo tempo, sua vida. [...] Tudo o que o povo toca, nesta terra da Bahia, transforma-se em poesia, mesmo quando o drama persiste. Eu poderia dizer que esta exposição revela sobretudo a força criadora de uma gente que não se abate mesmo nas mais duras condições. (AMADO, 1959 *apud* BARDI, 1994, p. 43).

A exposição foi um marco na trajetória de Lina Bo Bardi, conformando o início da construção de um rico acervo voltado para o artesanato popular, pesquisa que seria aprofundada nos anos seguintes e repercutiria em uma série de outras exposições. Além disso, esta exposição também foi o trampolim para a contratação de Bo Bardi como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, com o qual Assis Chateaubriand (1892-1968)¹⁰ e Odorico Tavares (1912-1980)¹¹ sonharam por anos (LIMA, 2013).

A partir de “*Bahia no Ibirapuera*”, a arquiteta desenvolveu uma espécie de roteiro de viagem pelo sertão nordestino, contando com a ajuda de artistas da região como Lívio Xavier (1900-1988), Mario Cravo (1923-2018), Francisco Brennand (1927) e Martim Gonçalves. A ideia geral deste itinerário estava em desenvolver a pesquisa e incrementar o acervo de artesanato popular e anônimo (GRINOVER, 2018), sendo que

9 Destaca-se que a Vitrine das Formas também foi prevista para o Museu de Arte de São Paulo (1957-1968), e inserida no pavimento inferior do museu.

10 Empresário de comunicações de grande renome e influência no Brasil, Chateaubriand foi uma figura bastante próxima do casal Bardi e um dos grandes responsáveis pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, patrocinando o empreendimento.

11 Jornalista e escritor que fixou-se em Salvador em 1942, dirigindo a rede dos Diários Associados da Bahia, conglomerado chefiado por Assis Chateaubriand. Desta rede, faziam parte o jornal vespertino *O Estado da Bahia*, a Rádio Sociedade e o Diário de Notícias, este adquirido após a chegada de Tavares em Salvador e importante veículo de comunicação em que Bo Bardi escreveu suas colunas dominicais.

O acervo selecionado revelava a diversidade da cultura de objetos produzidos domesticamente, revelava a criatividade que retira da pobreza e da falta de recursos composições de extrema simplicidade. Um conjunto de simbologia altamente mística da cultura popular, da forte influência do candomblé, do beatismo e das histórias de luta do sertão, de Lampião e Maria Bonita. (GRINOVER, 2018, p. 43-44).

Desta forma, a partir de 1959, Bo Bardi esteve empenhada na pesquisa do artesanato popular¹² e na criação do MAM Bahia, com a clara intenção de levar a arte popular para um contexto didático de formação do povo e da elite baiana. Recebendo apoio do considerável acervo do MASP, então um modelo de museu no país, o MAM Bahia esteve pautado sobretudo na “preservação do patrimônio” e na “salvaguarda da cultura popular ‘autêntica’” (RUBINO, 2002, p. 172), já prevendo os objetivos do futuro Museu de Arte Popular – MAP. Assim, nota-se que a proposta para o complexo, idealizado por Bo Bardi e implantado no conjunto restaurado do Solar do Unhão¹³ (1959-1963), esteve antenada aos ideais emancipatórios presente nas discussões dos Centros Populares de Cultura – CPCs e no pensamento da produção intelectual da esquerda no período.

Segundo Grinover (2018, p. 190), na concepção da arquiteta, permeada pelo pensamento marxista, a “integração popular” deveria funcionar como “método criativo para a industrialização”, sendo que aí estaria uma importante chave para a transformação social. Desta forma, “o popular, mais do que admirado e alçado a uma releitura mais digna que o museu conferia, poderia informar práticas que permitissem um novo *industrial design, mais original*” (RUBINO, 2002, p. 169). Assim, nesta busca por “um caminho pobre” (BARDI, 1994, p. 24), foi levantando um grande acervo de arte popular, sendo que sobre este foi estruturado o MAP e pensado a escola de desenho industrial, que também faria parte do complexo. Ainda segundo Rubino,

12 Segundo Rubino (2002, p. 190), as áreas a serem pesquisadas por Bo Bardi seriam quatro – Salvador, Recôncavo Baiano, Estado da Bahia e o restante da região Nordeste –, sendo que os objetos artesanais seriam divididos em categorias de acordo com o material – metal, madeira, argila, vidro, impressos, fibras, dentre outros –, em cronograma de pesquisa dividido em 30 meses de trabalho.

13 Os edifícios do Solar do Unhão, modificados em 1770, são datados do século XVI. Trata-se de um importante conjunto arquitetônico representativo do estilo colonial, localizado às margens da Baía de Todos os Santos e acessado a partir da Avenida Contorno, que conta com Casa Grande, Senzala, Igreja e construções circundantes. A partir de 1959 o conjunto foi restaurado de acordo com o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (BARDI, 1994).

O museu deveria se tornar um centro de estudo do trabalho artesanal, que colocaria em contato mestres e aprendizes artesãos com estudantes de industrial design para que conhecimentos técnicos pudessem ser trocados [...]. Ainda assim, havia no documento a intenção de dignificar esse trabalho, inclusive no mercado por meio de mostras nacionais e internacionais, de um lado, e da venda de objetos em um Mercado do Artesanato do Unhão a ser instalado nos aros da avenida do contorno. (RUBINO, 2002, p. 188).

Portanto, o MAP surgiu a partir da visão de Bo Bardi sobre a ação cultural, mostrando que esta deveria ser pensada para alcançar desdobramentos sociais significativos. Em oposição aos riscos advindos do folclore, questão vista de maneira bastante crítica pela arquiteta, o museu deveria estar mais ligado à realidade cotidiana das pessoas e à possibilidades de mudança desta realidade. No texto *“Civilização do Nordeste”*¹⁴ (1963), escrito para a exposição de abertura do museu, Bo Bardi aponta:

Chamamos este museu de Arte Popular e não de Folklore por ser folklore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico, mas também no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais. (BARDI, 1963 *apud* BARDI, 1994, p. 37).

O conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, durante década de 1950, consistia em um complexo que havia sido “transformado e maltratado ao longo dos séculos” (OLIVEIRA, 2014, p. 80). Encontrando o conjunto em acentuado processo de degradação, Bo Bardi enxergou no lugar uma potência, ao que investiu seus esforços na sua intervenção (Figura 3).

¹⁴ O termo “folklore” aparece neste texto em sua grafia original, com etimologia vinda do inglês. A arquiteta tinha uma visão bem crítica sobre o tema, enxergando que o “folklore” teria uma função “alienadora e congelante da riqueza dos objetos” (GRINOVER, 2018, p. 44).



Figura 3 – Vista do Museu de Arte Moderna da Bahia a partir da Baía de Todos os Santos, projeto de Lina Bo Bardi (1959-1963).

Fonte: Acervo do autor, julho de 2018.

É importante perceber que o projeto em questão colocou Bo Bardi na vanguarda das discussões acerca do restauro no Brasil, sendo proposto, então, o que ela veio a justificar como “restauração crítica”,¹⁵ algo que apareceria em diversos outros projetos futuros de sua autoria. No texto “Critérios propostos para a recuperação do Solar do Unhão”, ela aponta:

O critério da “restauração crítica” tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento ou o conjunto representam como “poética” dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando não embalsamar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna. (BARDI, sd *apud* FERRAZ, 2015, p. 15).

Como Rubino (2002, p. 186) coloca, a “postura moderna de restauro” da arquiteta consistiu numa “intervenção que, mais do que recuperar

15 De acordo com Rubino (2002, p. 186), estes aspectos da intervenção de Bo Bardi sobre a arquitetura colonial brasileira demonstra um maior alinhamento com os ideais da museologia italiana do que com o SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão então responsável pela salvaguarda do patrimônio no Brasil.

a antiga ambiência do solar setecentista, já visava sua utilização como museu”, e mesmo como escola de arte popular, considerando, portanto, uma mudança drástica de uso do edifício. Assim, foram demolidas uma série de pequenas edificações que faziam parte do conjunto, mas apresentavam pouco valor arquitetônico e nenhuma utilidade para os novos usos previstos, sendo inserida uma praça lindeira ao edifício da pinacoteca, um acolhedor espaço de encontro e atividades voltado para a vista da Baía de Todos os Santos. Como outros projetos de Bo Bardi, este demonstra uma forte preocupação com o espaço público e com a integração entre edifício e cidade.¹⁶

Os pavilhões principais do conjunto, com a maior área construída, foram restaurados e modificados de forma a receber a pinacoteca do museu, as áreas de apoio e as oficinas da Escola de Desenho Industrial e Artesanato (Figura 4). Além disso, o edifício da antiga igreja (Figura 5), presente no complexo e que com o tempo tornou-se uma pensão, foi restaurado funcionando como um auditório.

Reforçando os ideais que a arquiteta estava construindo e que seriam evidentes em futuros projetos, a intervenção arquitetônica feita nos edifícios históricos existentes foi executada a partir de meios mínimos. Trazendo a associação da intervenção com a arquitetura de origem vernacular, Bo Bardi inseriu no interior do edifício da pinacoteca uma nova escada, de grandes dimensões e construída a partir de “um sistema de encaixes dos antigos carros de boi” (BARDI, sd *apud* FERRAZ, 2018, p. 152). Além das ações de restauro, esta escada é basicamente a única intervenção inserida no conjunto (OLIVEIRA, 2014).

As esquadrias dos blocos edificados, que ao longo dos anos receberam cores diferentes (RUBINO, 2002), foram restauradas e pintadas em um mesmo tom de vermelho,¹⁷ dando unidade ao conjunto do museu. Segundo Rubino (2002, p. 185-186), “a justificativa de Lina a respeito da escolha desta cor, que posteriormente lhe criaria problemas,¹⁸ assenta-

16 Estas intenções ficam bastante evidentes nos projetos do MASP (1957-1968), do Teatro Oficina (1980-1991) e do Sesc Fábrica Pompeia (1977-1986).

17 A cor vermelha também seria marcante em outros projetos da arquiteta, como o Museu de Arte de São Paulo – MASP (1957-1968) e o Sesc Fábrica Pompeia (1977-1986).

18 Durante o período da ditadura militar, a mentalidade conservadora das pessoas e dos militares enxergava com suspeita o uso da cor vermelha, associando-a diretamente com o pensamento comunista. Neste sentido, destaca-se que os pórticos do edifício do MASP só vieram a ser pintados de vermelho na década de 1990, mais de vinte anos após a sua inauguração.

va-se em uma suposta preferência do povo humilde pela cor vermelha”, trazendo uma ligação com o “uso a que se destinava a edificação restaurada”, um museu voltado para a arte popular.



Figuras 4 e 5 – Museu de Arte Moderna da Bahia, projeto de Lina Bo Bardi (1959-1963).

Fonte: Acervo do autor, julho de 2018.

Analisando as imagens da exposição “Nordeste” (1963), a primeira sediada no MAM Bahia e a única com curadoria assinada por Bo Bardi no museu, nota-se que, na concepção da arquiteta, as esquadrias deveriam permanecer abertas, conectando as exposições com a realidade da cidade, presente no entorno do edifício.¹⁹ Contudo, com o passar dos anos, o uso do espaço como museu levou ao fechamento das esquadrias, possivelmente devido à entrada de luz, calor e a influência do mar, o que poderia comprometer as peças expostas.

Importante notar que, como apontado por André Vainer (1955),²⁰ mais do que um projeto arquitetônico, o Solar do Unhão representou um momento de “esperança”, conformando “um projeto político para uma região do país dominada por oligarquias seculares que pretendiam, na manutenção da miséria, o poder sem fim” (VAINER, sd *apud* FERRAZ, 2015, p. 6). A implantação de todo este equipamento cultural acabou sendo um forte pontapé para diversas outras ações, difundindo a cultura local, mas

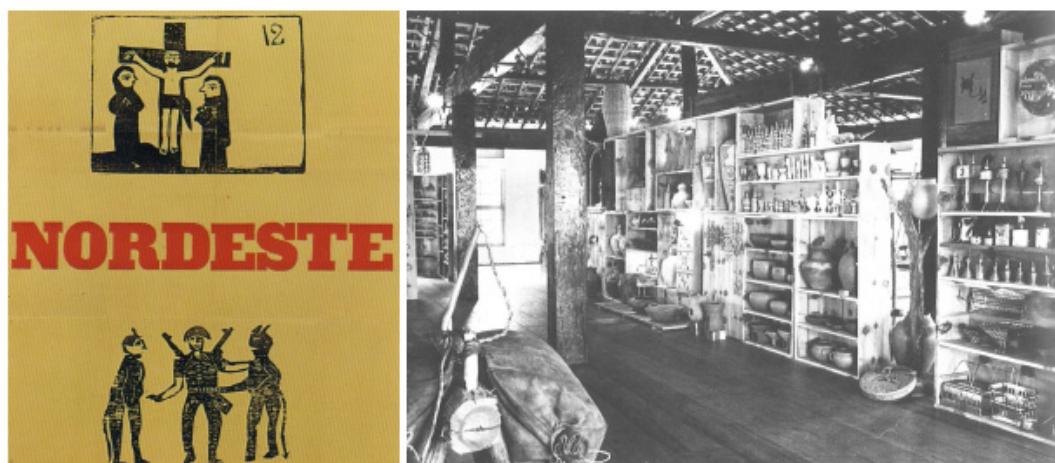
19 Este princípio seria adotado em outros projetos futuros, como no Museu de Arte de São Paulo (1957-1968) e no Teatro Oficina (1980-1991).

20 Formado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1979, Vainer estagiou para Bo Bardi durante a década de 1970, colaborando em vários dos projetos desenvolvidos por ela desde então.

também sendo um espaço de trocas, estimulando um frutífero diálogo entre diferentes âmbitos da produção artística e atividades colaborativas. Desdobramento claro destas trocas, destaca-se a aproximação de Bo Bardi com Glauber Rocha. O interesse da arquiteta pela cultura de raízes populares e por outras formas de experimentação artística fez com que ela colaborasse com o diretor de cinema, acompanhando sua equipe pelo interior do sertão nordestino durante filmagens, ainda no início da década de 1960, para o filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”²¹ (1964).

2. SONHO INTERROMPIDO

Quatro anos após a experiência com “*Bahia no Ibirapuera*”, dando sequência ao seu envolvimento com curadoria e montagem de exposições, Bo Bardi desenvolveu a emblemática exposição “*Nordeste*” (1963) (Figura 6). A mostra foi feita para a inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia no Solar do Unhão – MAM Bahia e do Museu de Arte Popular – MAP, ambos localizados no Solar do Unhão. A partir do aprofundamento da pesquisa sobre a cultura do nordeste, “*Nordeste*” (Figura 7) trouxe um incremento do acervo de arte popular que havia sido apresentado em São Paulo, além de uma mostra de artistas nordestinos.



Figuras 6 e 7 – Cartaz da Exposição Nordeste (1963), xilogravura em impressão tipográfica e exposição “*Nordeste*” (1963), realizada no Museu de Arte Popular do Unhão, em Salvador.

Fonte: BARDI (1994, p. 34) e BARDI (1994, p. 38).

21 Bo Bardi esteve envolvida em uma parte das filmagens de “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, chegando a sugerir locações para cenas e interferir em questões relacionadas à direção de arte, que levou a assinatura de Paulo Gil Soares (1935-2000).

O texto de apresentação da exposição, verdadeiro manifesto de autoria de Lina Bo Bardi, já deixava bem claro as intenções da exposição: “apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente [...], desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas” (BARDI, 1963 *apud* BARDI, 1994, p. 35). Consolidando os ideais de Bo Bardi sobre a produção cultural, bem como um olhar antropológico que ela vinha colocando sobre a Bahia desde seus escritos na *Habitat*, a exposição colocou definitivamente a cultura popular no topo da pauta da arquiteta.

Tal como “*Bahia no Ibirapuera*”, os objetos apresentados em 1963 eram simples e de uso cotidiano, o que denota a valorização de elementos comuns de matrizes populares e de religiões afro-brasileiras – como a macumba e o candomblé. Assim, tais produções foram incorporadas na criação de uma estética que colocou-se em oposição ao “belo” idealizado, ao “bom gosto” canônico, característico da sociedade capitalista burguesa e dos centros urbanos.

O ideário de Bo Bardi apresenta um forte cunho político, de base ideológica marxista, expresso na vontade de dar visibilidade e evidenciar as produções de origem popular, que escapava dos polos culturais consolidados do país. Desta forma, Rubino (2002, p. 187) aponta que a exposição representou “ao mesmo tempo uma denúncia e um projeto social”. Ainda segundo Bo Bardi,

Matéria prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil e necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. (BARDI, 1963 *apud* BARDI, 1994, p. 37).

Realizada no terceiro museu de arte moderna fundado no país,²² a exposição “*Nordeste*” revelava um espírito transgressor mesmo para um

22 Fundado em 1947, o Museu de Arte de São Paulo – MASP é o primeiro museu de arte moderna do país. Na sequência, em 1948, foi criado o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ambos tiveram projetos executados a partir da década de 1950 e finalizados na segunda metade da década de 1960.

museu com este perfil. Segundo Abelardo da Hora (1924-2014),²³ em texto escrito para a inauguração do MAM Bahia, a ideia central estava em construir uma identidade pautada em “valores autenticamente nacionais”, na potência cultural do Nordeste, baseada “no sofrimento e nas reivindicações da grande massa popular e no ascenso do movimento popular” (HORA, 1963 *apud* BARDI, 1994, p. 61).

Todos estes ideais de emancipação social refletem diretamente o espirito da esquerda política brasileira do período. Em seu texto, Hora é bastante crítico em relação à produção desenvolvida no país, destacando que “o Nordeste é autêntico”, sendo que “a literatura e as artes do Nordeste são brasileiras, e graças à consciência do povo, à sua participação permanente, os valores democráticos de nossas culturas são preservados da alienação e do cosmopolitismo” (HORA, 1963 *apud* BARDI, 1994, p. 61). Ainda segundo Bo Bardi,

Esta exposição é uma acusação. Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura. (BARDI, 1963 *apud* BARDI, 1994, p. 37).

Além dos objetos apresentados em “*Bahia no Ibirapuera*” (1959), a exposição trouxe ainda pilões, jangadas, redes e outros elementos característicos – adquiridos na feira de São Joaquim, em Água de Meninos e outras feiras da região – colocados em pedestais e posição de destaque, retirados de seus contextos habituais. Contudo, embora a ideia central da exposição esteja alinhada com a mostra feita em São Paulo em 1959, “Nordeste” foi apresentada de maneira bastante diferente.

Como o acervo de documentação havia sido enriquecido, a ideia esteve em apresentar os objetos em série, em conjunto com vários outros similares. Assim, nota-se uma forte inspiração proveniente dos mercados e das feiras populares nordestinas, sendo que os grupos de objetos foram expostos em conjuntos, colocados sobre simples caixotes, prateleiras ou tablados executados em madeira crua. Neste sentido, ao lançar luz sobre uma sequência de santos típicos do artesanato popular, diferentes mas

23 Importante artista e intelectual pernambucano, Hora foi secretário da Educação da prefeitura de Recife e um dos fundadores do MCP – Movimento de Cultura Popular. Formado no Recife no ano de 1961, as ações do MCP voltaram-se para a educação e o desenvolvimento da cultura popular.

apresentando a mesma função, a exposição reforça a ideia de um fazer popular e coletivo, enraizado em um conhecimento compartilhado. Mais do que o caráter individual e singular presente em cada objeto construído, o conceito da exposição voltou-se para a importância da tradição popular e para a técnica, enxergando nestes pontos a força cultural nordestina. Para Flávio Motta (1923-2016),²⁴

Isso não consagra uma estética do lixo, uma estética da pobreza, uma estética da miséria, muito a gosto do “terceiro-mundismo”. Mostra tão somente que a área de ocupação de uma determinada maneira de organizar a distribuição, a produção e o consumo nem sempre atinge todas as parcelas da população. E isso afirma a capacidade humana do apesar de. Não justifica a pobreza, a incapacidade ou impossibilidade de trabalho socialmente necessário. (MOTTA, 1970 *apud* BARDI, 1994, p. 59).

Além da seção dedicada à cultura popular, a mostra contou ainda com outra seção dedicada à um panorama da produção de artistas nordestinos, com nomes de pernambucanos como Francisco Brennand (1927) e João Câmara (1944), e do baiano Sante Scaldaferri (1928-2016). Parte destas obras apresentadas foram expostas nas paredes caiadas do museu, porém, assim como Bo Bardi realizara nas expografias do MASP da Rua 7 de abril, a mostra colocava parte dos quadros em expositores soltos das paredes, ripas executadas em madeira que iam do teto ao piso (RUBINO, 2002). Retirando o caráter ilusionista da arte, a arquiteta fez com que as pinturas não surgissem como janelas de outros mundos imaginados, mas colocou-as no campo da realidade. Contudo, diferente das modernas e industriais estruturas dos expositores do MASP, executados em estrutura metálica, no MAM Bahia ela traz um olhar mais atento às técnicas construtivas vernáculares do país, optando por caibros de madeira.

Segundo Rubino (2002), a exposição foi muito bem recebida pelo público em geral, recebendo destaque na imprensa. Assim, esta e outras ações culturais desenvolvidas em Salvador, neste período, colocaram a Bahia na linha de frente da vanguarda artística nacional. Segundo Risério (1995, p. 144), durante este período das décadas de 1950 e 1960, o que aconteceu na Bahia “foi uma convergência excepcionalmente feliz”, uma vez que “numa cidade culturalmente forte, em termos populares,

24 Professor de arte e um importante colaborador do Museu de Arte de São Paulo – MASP.

um governador e um reitor,²⁵ principalmente este, resolveram investir na inteligência, nos campos humanístico e científico”.

Formou-se, assim, o eixo Museu de Arte Moderna-Universidade da Bahia. As pessoas contratadas para coordenar esses trabalhos – de Agostinho da Silva a Lina Bo, passando por Martin Gonçalves e Koellreuter – levavam consigo informações fundamentais da modernidade estético-intelectual, incluindo aí o precioso repertório das experiências da avant-garde. Tais informações caíram em solo fértil – a juventude universitária baiana, movendo-se de modo livre e inventivo, num período em que a democracia e a confiança no futuro imperavam nas quatro partes do país. (RISÉRIO, 1995, p. 144).

A inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM Bahia, com a exposição “Nordeste” (1963), acabou representando um marco desta efervescência cultural, mas também de um olhar antropológico sobre a cultura, acreditando na mudança social a partir de sua ação. Entretanto, analisando em retrospectiva, nota-se que este sonho foi frustrado, sendo lamentavelmente interrompido devido às terríveis implicações do golpe militar de 1964. Após a inauguração do Solar do Unhão, as atividades do complexo, tal como previstas inicialmente, funcionaram apenas por curto período de um ano e meio.

A Bahia havia transformado Bo Bardi, colocando-a em uma posição engajada política e socialmente, na defesa de uma cultura mais democrática. Como a arquiteta coloca, tratava-se de “um discurso sociopolítico, ligado diretamente à economia e à história do Brasil”, parte de “um processo que ocorreu não só na Bahia, mas no Nordeste todo” (BARDI, sd *apud* FERRAZ, 2015, p. 11). Os militares parecem ter compreendido esta postura, bem como o papel ativo de Bo Bardi em Salvador, ao que agiram para frear suas atividades, sendo que vários dos projetos em que ela estava envolvida foram rapidamente abortados.

Na sequência da exposição “Nordeste”, o programa do Museu, previsto pela arquiteta, apresentaria ainda as mostras “O Índio”, “África-Bahia” – que contaria com a colaboração de Pierre Verger, renomado fotógrafo e etnólogo, amigo próximo de Bo Bardi – e “A Europa e a Península Ibérica” (BARDI, sd *apud* FERRAZ, 2018, p. 153). Contudo, “os militares, pisando

²⁵ Trata-se de Edgard Santos (1894-1962), então reitor da Universidade Federal da Bahia, responsável por levar figuras de diferentes frentes do pensamento e da produção cultural para atuação em Salvador, caracterizando um momento único na história do estado (RISÉRIO, 1995).

com pé de lama no tapete da vida, cancelaram o curso das coisas que consideraram perigosas" (RISÉRIO, 1995, p. 121).

Assim, em 15 de julho de 1964, pouco mais de três meses após o Golpe de Estado, a arquiteta recebeu uma carta dos militares. Curta e objetiva, a correspondência determinava a montagem de uma nova mostra no MAM Bahia, a Exposição de Material Subversivo,²⁶ a ser realizada como modo de atemorizar as pessoas e conscientizá-las acerca dos princípios valorizados pelo sistema (LIMA, 2013). Nota-se no ideário desta exposição um forte cunho educativo de propaganda da nascente ditadura, que perduraria no país por mais de vinte anos.

Bo Bardi interpretou este gesto como ataque direto a sua liberdade de ação, como diretora do MAM Bahia, sentindo um grave tom de aviso. Assim, três semanas mais tarde, em 3 de agosto de 1964, ela enviou sua carta de demissão à Oscar Tarquinio Pontes, presidente da Fundação Museu de Arte Moderna da Bahia²⁷ (INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI, 2019, doc. 01.1090.3), ao que retornou para São Paulo.

No texto "Cinco anos entre os 'brancos'", escrito por Bo Bardi em 1967 como balanço de sua atuação em Salvador, a arquiteta destaca que houve todo um esforço empreendido antes do golpe de 1964, evidenciado em diversas frentes, demonstrando "claramente a autonomia do país na procura de uma saída do subdesenvolvimento cultural", sendo que "o desmantelamento daqueles esforços" tomou "as proporções de verdadeira calamidade" (BARDI, 1967 *apud* RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 130-131). Segundo Rubino (2002), todo o contexto sobre o qual as ações culturais desenvolvidas por Bo Bardi ocorreram, contribuiu bastante para que fossem lidas como parte de um movimento maior, que colocava-se em oposição ao sistema autoritário da ditadura militar instaurada.

26 Boa parte desta exposição foi composta por armamentos e fardamentos militares, além de objetos e documentos que haviam sido confiscados de grupos de resistência à ditadura (LIMA, 2013), buscando construir um novo ideário na população. Segundo Fernanda Pequeno (*apud* MIRANDA, 2018, p. 146), durante este período "não havia definição explícita do que era considerado subversivo ou ofensivo pelo regime militar", sendo que a escolha do que afrontava ou não os militares poderia ser por vezes arbitrária e contraditória.

27 Com a saída de Bo Bardi da direção, os dois museus (Museu de Arte Popular e Museu de Arte Moderna) foram unificados em Museu de Arte Moderna da Bahia. A partir de então, o cargo de direção foi ocupado primeiramente pelo antropólogo Renato Ferraz, sendo que em 1966 o artista plástico Mário Cravo, figura próxima da arquiteta durante o período vivido em Salvador, alinhou-se aos militares e assumiu o cargo de diretor do museu até 1967. A partir deste período, o museu viveu um longo período de abandono de quase três décadas, passando por um processo de revitalização somente nos anos 1990.

A radicalidade, se é que houve, foi dada parcialmente pelo contexto que o ambiente cultural do nordeste então vivia, onde o museu poderia ser lido em conjunto com ligas campesinas, Movimento da Cultura Popular e outros, com os quais Lina e uma parcela significativa da intelectualidade do período simpatizavam, e principalmente pelos acontecimentos posteriores a 1964 que fizeram, em parte, com que ele fosse revisto com o olhar mais à esquerda. (RUBINO, 2002, p. 187).

No ano seguinte ao golpe, em 1965, desenrolou-se uma das últimas ações empreendidas por Bo Bardi sobre o acervo de cultura popular nordestina. Trata-se da montagem da exposição “Nordeste” na Galleria Nazionale d’Arte Moderna de Roma, quando a arquiteta enviou para a Itália boa parte do acervo de artesanato, contando com a aprovação prévia do Itamaraty.

Contudo, trata-se de um episódio traumático. Quando estava pronta para sua abertura, prevista para 10 de março de 1965, a exposição foi barrada pelos militares brasileiros, impedida de acontecer por ser considerada subversiva. Havia um processo social-político-econômico em curso no Brasil, voltado para a consolidação de um novo discurso, onde não havia espaço para valorização e exaltação de forças populares. Estes objetos, produzidos por pessoas pobres do sertão nordestino, eram testemunhos de uma condição de miséria e sofrimento, sendo que não contribuíam para a imagem de país moderno e em desenvolvimento que a ditadura militar do Brasil buscava projetar ao mundo.

Em seu famoso artigo intitulado “*L’arte dei poveri fa paura ai generali*” [A arte dos pobres apavora os generais], originalmente publicado no jornal *L’Espresso* de Roma (14 de março de 1965), Bruno Zevi (1918-2000) denunciou esta violência antidemocrática da ditadura militar, então em poder no Brasil, contra a atividade desenvolvida por Bo Bardi. Segundo ele,

São argumentos muito perigosos, subversivos, porque [...] referem-se ao interior faminto do continente, à realidade do País e à sua realidade, da miséria e da cultura, generais e embaixadores perdem a cabeça, desafiam o ridículo e, por fim, proíbem insensatamente uma exposição. (ZEVİ, 1965 *apud* BARDI, 1994, p. 49).

A partir daí, todo este material enviado para a mostra, visto como uma forte “carga explosiva” pelo seu caráter subversivo, foi “desmontado em silêncio, reembalado e devolvido ao Brasil” (ZEVI, 1965 *apud* BARDI, 1994, p. 47). Quatro anos mais tarde, este mesmo material apareceu em uma exposição nacional de grande importância e repercussão, realizada na inauguração da nova sede do Museu de Arte de São Paulo – MASP,²⁸ a mostra temporária “*A mão do povo brasileiro*” (1969).

Embora as iniciativas empreendidas por Bo Bardi em Salvador tivessem sido frustradas com o golpe militar, elas fizeram parte da formação da geração intelectual da década de 1960. O período em que a arquiteta atuou na Bahia coincidiu justamente com os anos de formação de diversos artistas e pensadores, como Glauber Rocha (1939-1981),²⁹ Caetano Veloso (1942), Gilberto Gil (1942), Torquato Neto (1944-1972), Waly Salomão (1943-2003), dentre vários outros (BASUALDO, 2007). Este foi, portanto, um momento embrionário, de definição de conceitos que estabeleceram as bases de movimentos como a Tropicália, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Para o arquiteto Marcelo Ferraz (1955),³⁰ figura próxima de Bo Bardi,

O que importa é que Lina Bo Bardi ajudou a construir o ideário tropicalista, formou uma geração e lutou nesse nobre front contra uma das mais perversas de nossas heranças do passado colonial escravocrata: o complexo de inferioridade que, ainda hoje, habita nossas mentes. (FERRAZ, 2008, sp).

Mantendo um estreito diálogo, embora velado, com os tropicalistas, Bo Bardi carregou suas obras de um espírito democrático, voltado para o popular como potência na construção da identidade nacional e para

28 Ainda hoje, mais de cinquenta anos após a inauguração do MASP, o museu segue com uma agenda alinhada à concepção de Bo Bardi, onde há a compreensão do papel educativo da arte. Neste sentido, destaca-se as recentes exposições “*Histórias afro-atlânticas*” (2018), “*Histórias da sexualidade*” (2017), a remontagem de “*A mão do povo brasileiro*” (2016), dentre outras, além de minicursos e seminários como “*Violência sexual na literatura de língua portuguesa*” (2019) e “*Terra indígena*” (2019).

29 Nos anos seguintes, o nome de Glauber Rocha consolidou-se como um dos mais importantes do cinema nacional. Em 1965 o autor lançou seu manifesto, “*Eztetyka da fome*” (ROCHA, 2004). Em síntese, o manifesto apontou a força do Cinema Novo, que surgira com intuito de conscientizar o povo acerca de sua existência, amparado de maneira crítica sobre os temas das pessoas famintas, desesperadas e miseráveis, em condição de extrema pobreza e vivendo no país, trazendo um compromisso com a verdade das classes desfavorecidas.

30 Formado em arquitetura pela FAU USP em 1978, Ferraz estagiou para Bo Bardi a partir do final da década de 1970, colaborando em vários dos projetos desenvolvidos por ela.

a desintelectualização da cultura. Desta forma, as ações de Bo Bardi foram importantes por levar à construção de um ideário, com um forte olhar antropológico sobre a cultura do povo brasileiro, em uma geração que conformaria a resistência e lutaria pelo direito à liberdade de expressão, pelos direitos humanos, pelo retorno à democracia e pelo fim das injustiças sociais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq/CAPES pelo incentivo financeiro através de bolsa de estudos concedida desde o início da presente pesquisa.

REFERÊNCIAS

- BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BASUALDO, Carlos (Coautor). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. Lina Bardi e a tropicália. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.00, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read_arquitextos/08.093/163>. Acesso em: 18 mar. 2019.
- ____ (org.). *Solar do Unhão / Textos de Lina Bo Bardi e André Vainer*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015.
- ____ (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.
- GRINOVER, Marina. *Uma ideia de arquitetura: Escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Annablume, 2018.
- INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. *Acervo de periódicos*, São Paulo, 2019.
- LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi*. New Haven: Londres: Yale University Press, 2013.

_____. Between Cabinets of Curiosities and Teatro Povero: Lina Bo Bardi's Tactics of Display. In: LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone. *Lina Bo Bardi 100*: Brazil's alternative path to modernism. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014, p. 67-84.

MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *1968 - Reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: obra construída*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

PAPE, Lygia; CARNEIRO, Lucia; PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape*: entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade*: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2002.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). *Lina por escrito*: textos escondidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991. São Paulo: CosacNaify, 2009.



TIPOLOGIAS ARQUITETÔNICAS HABITACIONAIS EM ALTURA DO SETOR CENTRAL DE GOIÂNIA (1953-1975)

Elana da Silva Romualdo

Eline Maria Mora Pereira Caixeta

TIPOLOGIAS ARQUITETÔNICAS HABITACIONAIS EM ALTURA DO SETOR CENTRAL DE GOIÂNIA (1953-1975)

RESUMO

Os edifícios habitacionais em altura evidenciaram na paisagem horizontalizada de Goiânia a partir do início da década de 1950 e representam uma nova alternativa de habitar para a população de classe média e alta da cidade. Algumas décadas antes, no âmbito nacional e internacional, a habitação coletiva manifesta como importante tema a ser discutido, analisado e desenvolvido pelos arquitetos modernos, passando a incorporar novas tipologias edilícias que irão redesenhar as cidades. Assim, este estudo tem como objetivo geral apresentar os edifícios habitacionais em altura goianienses como parte dessa produção nacional e do acervo arquitetônico fundamentado no moderno e nas transformações urbanas de Goiânia. Cidade essa que verticaliza e muda seus hábitos de morar nas décadas de 1950 a 1970. O recorte espacial foi o Setor Central, delimitado no plano inicial da cidade e primeira área a ser verticalizada. A expressividade arquitetônica e a quantidade de exemplares construídos no bairro, contribui para a compreensão do processo de verticalização ocorrido nas cidades brasileiras nesse período. A metodologia utilizada para análise dos edifícios foi a tipo-morfológica da qual busca identificar as tipologias arquitetônicas existentes e entender a relação morfológica estabelecida entre os edifícios e a estrutura urbana. O conhecimento foi estruturado a partir da pesquisa bibliográfica, documental e de levantamento de campo, objetivando identificar os exemplares a partir dos usos e das alturas, das tipologias de implantação, das tipologias formais e suas variações, da localização na quadra e da relação com o espaço público. Assim, vale ressaltar que essa produção desenvolveu em dois períodos: o primeiro entre 1953 e 1964, demarcando a construção dos primeiros edifícios habitacionais em altura com mais de cinco pavimentos e o início da verticalização da cidade; o segundo entre 1965 e 1975 foi sinalizado por uma produção mais significativa quantitativamente e qualitativamente, com mudanças visíveis no panorama urbano, a partir da atuação das incorporadoras e das construtoras e a aceitação dos apartamentos

como moradia moderna. No decorrer do estudo foram identificadas oito tipologias edificatórias (e suas variáveis) e cinco tipologias de implantação no lote. Essa produção não rompe completamente com a estrutura urbana planejada que envolve a quadra tradicional e a rua corredor, mas busca reinterpretá-la agregando soluções típicas de planta, de volumetria e de inserção no lote que avançam no caminho de uma nova relação do edifício com a rua e a cidade. Inseridos em uma estrutura consolidada e apoiados à noção de cidade moderna concentrada, os edifícios identificados partem de projetos que prezam por utilizar materiais tecnológicos e de alto custo – vidro, ferro, alumínio, revestimentos cerâmicos, mármore e madeira –; por racionalizar o processo construtivo e de organização em planta; por empregar o concreto armado como solução estrutural e por aplicar o elevador como alternativa para as circulações verticais. A diversidade tipológica de materiais, de implantação e de soluções espaciais e formais apresentadas por esses exemplares condiz com a hipótese de que estiveram fundamentados nos preceitos modernos de inovação, na experimentação e das potencialidades do tecido urbano planejado. E, deixa clara a necessidade do estudo e conhecimento desse acervo arquitetônico moderno habitacional de Goiânia.

Palavras-chave: História da arquitetura e da cidade. Arquitetura moderna. Habitação coletiva em altura. Análise tipo-morfológica.

1. INTRODUÇÃO

O crescimento das cidades europeias, norte e sul-americanas, no início do século XX, provocado pela crescente industrialização, migração e urbanização, motivou a intensificação da produção habitacional, fundamentada em um contexto de mudanças políticas e culturais da sociedade.

Essas construções apresentaram novas soluções arquitetônicas e urbanísticas, diferente de tudo o que havia sido produzido até esse momento; exibindo, nas habitações coletivas, grandes reformulações espaciais, formais e estruturais. Essas mudanças refletiram no uso de novos materiais e elementos decorativos, e na relação intrínseca entre a cidade e o edifício, no que diz respeito à conexão entre o público e o privado, o individual e o coletivo. Essa associação fundamentou e estabeleceu os preceitos da arquitetura moderna.

Apesar dos estudos e da construção em série de habitações coletivas iniciar no século XIX, será apenas no início do século XX que as primeiras experiências das vanguardas modernas começaram a enxergar o problema da habitação (MONTANER, 2015).

Os edifícios habitacionais em altura, como nova tipologia edificatória, desenvolveram e adaptaram às particularidades do novo modo de morar moderno, integrando às tipologias arquitetônicas das habitações coletivas e, aos poucos, conquistaram o interesse dos arquitetos do período; submetendo assim, a um processo de contínua investigação arquitetônica e urbanística.

Eles resultaram das novas tecnologias construtivas, da racionalização, da seriação, da edificação e da reconstrução das áreas urbanas associadas aos ideais das cidades compactas modernas. Essa concepção urbanística está fundamentada na alta densidade, ou seja, a verticalização dos edifícios é adotada como solução projetual para melhor aproveitamento do solo urbano.

No Brasil, as torres de apartamentos, popularizaram inicialmente nas principais capitais do país – Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador – entre os anos 1930 e 1940, instalando posteriormente em outras capitais (SEGAWA, 2012). No Estado de Goiás, elas apresentaram-se por primeira vez em meados da década de 1950 em sua nova capital, Goiânia, idealizada na década de 1930 como “cidade moderna”. No primeiro momento, as torres de apartamentos foram implantadas no Setor Central e sucessivamente no Setor Oeste (em meados da década de 1970), expandindo nas próximas décadas, para os setores Sul, Marista e Bueno (VAZ, 2002).

As torres de apartamento do Setor Central de Goiânia, construídas entre 1953 e 1975, estão inseridas em uma estrutura planejada e consolidada, apoiados à noção de cidade moderna concentrada, distinguindo das diretrizes propostas no plano urbanístico original em que a unidade mínima de habitação é a casa.

Ao mesmo tempo, elas auxiliam na evolução da indústria civil ao utilizar materiais tecnológicos e de alto custo; ao racionalizar os processos construtivos, as estruturas e a espacialidade das unidades habitacionais. Portanto, os edifícios habitacionais em altura do Setor Central de Goiânia, como resultado do desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, fundamentam este trabalho no questionamento de quais são as soluções tipo-morfológicas apresentadas e como elas relacionam com a cidade.

2. EDIFÍCIOS EM ALTURA

No processo de constituição e consolidação da cidade de Goiânia, o Setor Central apresenta uma paisagem predominantemente horizontalizada. Na década de 1950 esse cenário começa a ser modificado e no início da década de 1960 a paisagem está marcada pelo começo da verticalização. Embora ainda muito modesta, esse período apontam os primeiros exemplares dos edifícios habitacionais, institucionais e comerciais em altura.

O primeiro edifício vertical de uso institucional foi construído em 1944 e apresentava cinco pavimentos. Era Sede da Sociedade de Pecuária (SGPA) e o maior edifício da cidade naquele período. Além do pavimento térreo e do subsolo, a edificação possuía quatro pavimentos tipo e a cobertura (UNES, 2001). Podemos citar também o Edifício Sandoval de Azevedo (1954), o Edifício Banco Lar Brasileiro (1961) e o Edifício do antigo BEG, todos localizados na Avenida Goiás, apontados pelos jornais locais como significativas obras modernas e símbolos da verticalização na cidade.

O Edifício comercial Sandoval de Azevedo (Figura 1), foi construído em 1954, pelo Banco Real de Crédito de Minas e seu nome homenageia o arquiteto mineiro, responsável pela obra. De uso comercial e com nove pavimentos, ele foi considerado em 1951 pelo jornal *O Popular* como o mais alto da cidade e do Estado, segundo Alencastro Filho (2010).

No final da década, o jornal *O Popular* (1958) noticiava a construção do 'novo' maior edifício do Estado de Goiás: o edifício sede do Banco Lar Brasileiro, inaugurado em 1961. Esse, por sua vez, apresentava dez pavimentos e acabamentos externos de vidro e alumínio, inspirados nos edifícios públicos de Brasília. A sede do antigo BEG, também é um marco importante dessa tipologia. Representante das obras dos arquitetos Eurico Calixto de Godoi e Elder Rocha Lima, seu projeto apresenta fortes características da escola carioca e influências das vanguardas europeias (Figura 1).

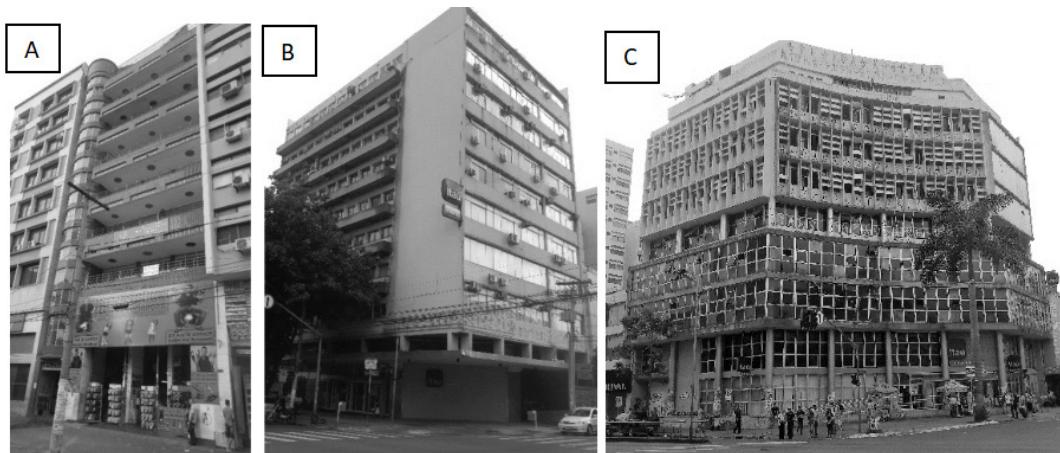


Figura 1 – A) Edifício Sandoval de Azevedo – Avenida Goiás – 1954. B) Edifício Banco Lar Brasileiro – Avenida Goiás (1958-61). C) Edifício do antigo BEG – Avenida Goiás (1964).

Fonte: acervo da pesquisa. Foto: Elana Romualdo (2017).

Os primeiros exemplares de uso habitacional são construídos na década de 1950 e no início da década de 1960. Esse período, no qual a população está adaptando ao morar coletivo em altura, coincide com o processo de consolidação da cidade e com a introdução da arquitetura moderna, dessa forma, a produção apresenta poucos exemplares e gabaritos abaixo de dez pavimentos. Nos anos seguintes, entre 1965 e 1975, eles apresentam de forma mais significativa em termos numéricos e significam elementos importantes nas mudanças da paisagem do Setor Central. O apartamento passa a ser a alternativa conveniente para a classe média e alta como moradia moderna.

Dessa forma, a partir da periodização de Vaz (2000), que aborda o processo de transformação da paisagem da região central de Goiânia e das particularidades da produção das torres de apartamentos identificadas, adotamos os seguintes intervalos de tempo para uma melhor compreensão dessa produção (Mapa 1):

1953 a 1964: anos de consolidação do Setor Central como principal centralidade da cidade e do surgimento dos primeiros edifícios habitacionais verticalizados que, apresentam de forma tímida quantitativamente, no entanto, muito significativa e representativa para a arquitetura moderna local. Propagação da tipologia arquitetônica e destaque dos edifícios promovidos pelos Institutos de Aposentadoria e Pensão – IAPs.

1965 a 1975: tempo de transformação do panorama do bairro em função do aumento do gabarito e da quantidade construída de edifícios verticalizados. Atuação consistente das incorporadoras e construtoras; subsídio, em sua maioria, do Banco Nacional de Habitação – BNH e maior aceitação da população do apartamento como moradia para a classe média e alta.



Mapa 1 – Edifícios habitacionais em altura do Setor Central de Goiânia construídos entre 1953 e 1975.

Fonte: arquivo da pesquisa. Imagem Google Earth (2017). Edição autora.

Nesse contexto, os Edifícios Concórdia/Pioneiro (1953), Itumbiara (1954) e 28 de Agosto (1957-58) sinalizaram a primeira década de verticalização das torres de apartamentos. No período os edifícios evidenciam em uma vista predominantemente horizontalizada com construções de dois e três pavimentos. Os edifícios Concórdia e Pioneiro foram construídos pelo IAPC e o Edifício 28 de Agosto pelo IAPB. Todos eram destinados aos funcionários dos órgãos.

Os edifícios Concórdia e Pioneiro (Figura 2) foram os primeiros a serem construídos com seis pavimentos, dessa forma, caracterizavam como sendo os mais altos da cidade com esse uso, no início da década de 1950. Os dois blocos habitacionais ligados a um núcleo central à sede do sindicato do órgão, formam um volume único. Implantados em um

terreno de esquina, apresentam uso comercial no térreo e nos demais pavimentos possuem uso residencial. No ano seguinte, a construção do Edifício Itumbiara (Figura 2) na avenida Goiás também destacam na paisagem. O imóvel apresenta pavimento térreo de uso comercial, ocupando todo o terreno, e mais quatro pavimentos residenciais. Já o Edifício 28 de agosto foi projetado pelo arquiteto Sérgio Bernardes e faz parte do prestigiado trabalho do IAPB, idealizado por arquitetos modernos de reconhecimento nacional. Também com uso comercial no térreo e no primeiro pavimento, ele apresenta mais seis pavimentos residenciais, totalizando oito pavimentos (Figura 2).

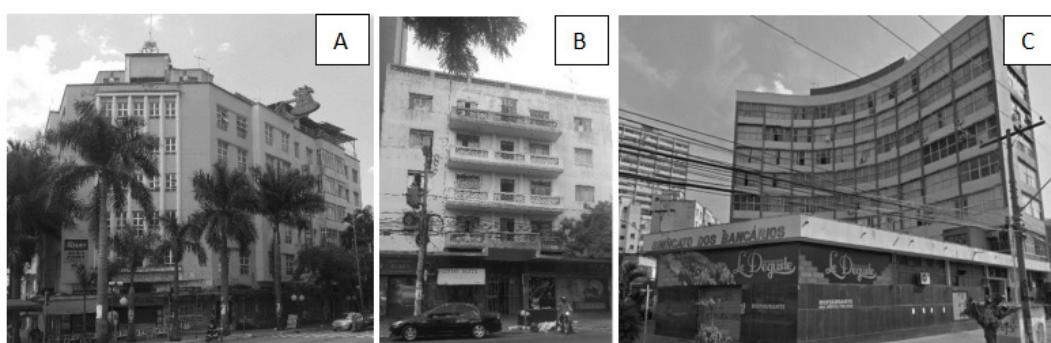


Figura 2 – A) Edifícios Concórdia e Pioneiro, B) Edifício Itumbiara e C) Edifício 28 de Agosto.

Fonte: acervo da pesquisa. Foto: Elana Romualdo (2017).

Assim, os edifícios em altura construídos na etapa de consolidação da cidade (1953-1964), começam a modificar o cenário do Setor Central da cidade. Apesar de estarem situados em lotes individuais e por esse motivo, não modificaram a configuração das quadras onde inserem; o número elevado de pavimentos contrastava com entorno ainda interiorano e com edificações de pequeno porte.

Na década seguinte (1965-1975) a aceitação e intensificação da população de classe média e alta em optar por habitar em edifícios de apartamentos no Setor Central é ampliada. Consequentemente a produtividade aumenta significativamente e é impulsionada pelas novas políticas públicas como o Banco Nacional de Habitação (VAZ, 2002).

Esses edifícios configuraram uma nova expectativa de moradia e, nas próximas décadas, esse processo fortalece. Os edifícios de apartamentos passam a ser identificados como *status social* e justificados como solução aos problemas de violência urbana, para os grupos de maior poder aquisitivo (VAZ, 2002).

Nesse período, de transformações do Setor Central, a construção de torres de apartamentos mais que duplicou em relação à produção anterior e a tipologia estabeleceu como modelo coletivo. O acervo apresenta, em sua maioria, áreas totais construídas semelhantes às residências de alto padrão e, em alguns casos, possuem apenas um apartamento por andar. Em outros, exemplares com várias unidades habitacionais por pavimentos tipo, de menor área construída, nos quais a racionalização e a economia são elementos determinantes no partido arquitetônico.

Inicialmente, esses edifícios não foram edificados nas áreas periféricas e próximas às áreas verdes do bairro, como previa a setorização inicial de uso residencial. Eles estão distribuídos nas principais vias do setor, ou próximo a elas, e muitos deles nas zonas comerciais determinadas no plano original. De forma geral, localizam em ruas onde os passeios públicos são bem arborizados e amplos, entretanto, as medidas variam consideravelmente em função da largura das vias.

Estão localizados na avenida Goiás – de maior dimensão com mais de 50 metros de largura – e na rua 10 (com mais de 30 metros), ambas com canteiros centrais e áreas verde. Também foram edificados nas avenidas Tocantins, Araguaia e Anhanguera, com mais de 20 metros; nas ruas 3 e 4 com mesma medida de caixa e as ruas 2, 8, 9, 13, 19 e 24, de médio porte, com mais de dez metros.

A maioria deles estão situados em quadras fechadas. Os localizados nas quadras com ruas internas de acesso restrito não possuem acesso a elas. Apenas o Edifício Fidelis está estabelecido em uma quadra com espaço de uso comercial e de serviço direcionado à uma rua interna e o acesso principal acontece por ela.

No que diz respeito ao uso do solo, é notável a predominância de uso misto no pavimento térreo e, em alguns casos, no mezanino. Esses espaços são ocupados por salas comerciais ou institucionais e abrigam os acessos aos apartamentos. Apenas 26% (vinte e seis por cento) dos exemplares possuem uso habitacional nos primeiros pavimentos e estão ocupados por estacionamento (alguns casos, também ocupam o subsolo), salão de festa, portarias, área de lazer, salas administrativas e salas de máquinas.

Essas tipologias de uso apoiam no fato dos edifícios estarem implantados em áreas com uso predominantemente comercial. Excepcionalmente o Dom Abel, o Gesse e o Tocantins apresentam pilotis no pavimento

térreo. Nos edifícios Dom Abel e Tocantins, os pilotis constituem áreas de convivência que integram os edifícios com o entorno.

Na maioria das vezes, eles foram estabelecidos na divisa frontal do lote e não possuem recuos laterais. Essas características justificam o uso misto e a limitação de área dos terrenos (na maioria retangulares e isolados). Os únicos edifícios com recuo frontal, o Dom Abel e o Edith, foram construídos em terrenos maiores e com desenhos irregulares.

Observa também o uso coletivo da cobertura que, em muitos casos são ocupadas por salões de festas e terraços. Esse último, de influência moderna, integram as áreas coletivas ampliando-as e, ao mesmo tempo, apresentam como complemento das áreas reduzidas dos apartamentos. Algumas das coberturas abrigam o apartamento do zelador e outras apenas a caixa d'água.

A utilização de platibanda e de marquises, estabelecido no Código de obras de 1937, estendeu aos edifícios habitacionais. O uso da platibanda está presente em todos os edifícios e está relacionado a questões construtivas e estéticas. As marquises estão mais presentes nos primeiros exemplares, mas não deixam de estar presente em edifícios construídos posteriormente.

Na construção desses edifícios empregam, em sua totalidade, a estrutura de concreto armado e fechamentos em alvenaria. Em alguns casos, destacam a utilização das grandes aberturas lineares (as famosas “janelas contínuas” de Le Corbusier), colocando em evidência os elementos estruturais localizados nas fachadas. Também exibem diferentes elementos de fechamento e de controle de iluminação como cobogós e *brises-soleis*.

O gabarito foi sendo ampliado chegando a vinte e três pavimentos nos edifícios mais altos, modificando a situação em relação ao período anterior, no qual a predominância era de edifícios mais baixos. No entanto, a maioria dos gabaritos apontam dois ou três exemplares, resultando assim em um panorama de altura bastante diversificado.

O porte dos edifícios não está relacionado a estrutura das vias, ou seja, os edifícios mais altos não necessariamente estão implantados em ruas de maior porte, o mesmo não acontece com os de menor gabarito. Essa situação faz com que, em alguns casos, percam a relação entre edifício/via, não permitindo a visualização da fachada dos edifícios do passeio público imediato.

Além das edificações promovidas pelos IAPs, podemos destacar as construtoras e Incorporadoras Irmãos Valle, União, Encol, Dália e Civilenge. Em parte, foram construídas pela iniciativa privada, sendo que, alguns construtores eram profissionais da arquitetura e da engenharia. Dentre esses profissionais que projetaram os edifícios levantados, podemos destacar: Silas Varizo, Armando José Norman, Salvador C. Moraes, Flávio de Sá Bierrenbach, Elias Antônio Borges Cruvinel, Otto Nascimento, Newton de Castro, Antônio Lúcio F. Pinheiro,¹ Fernando Graça e Flávio Almada.

Contudo, inseridos em um contexto de progresso e grandes transformações na paisagem urbana de Goiânia, estes edifícios retratam preceitos modernos ligados a verticalização das edificações, racionalização dos ambientes e da construção, padronização espacial dos apartamentos, dos materiais construtivos e, em alguns casos, da preocupação com o controle da insolação e da ventilação.

3. TIPOLOGIAS HABITACIONAIS COLETIVAS VERTICALIZADAS

O conjunto dos edifícios habitacionais em altura, construídos entre 1953 e 1975, apresenta diversidade tipológica em suas principais características arquitetônicas e urbanísticas. Além disso, cada exemplar apresenta diretrizes específicas que adaptam ao traçado do bairro. A variedade de construtoras e profissionais contribuíram para essa pluralidade.

Dos novos materiais e soluções arquitetônicas, pertencentes a arquitetura moderna brasileira, podemos citar a utilização de pilotis, de aberturas industrializadas (esquadrias isoladas e ‘janelas em fita’), da evidência da estrutura, da industrialização e variação dos elementos de revestimentos (cerâmicos – lajotas e azulejos), de vedação (cobogós) e dos *brises soleis* como elemento de proteção solar.

Mesmo com a similaridade volumétrica, em alguns casos, os exemplares estudados apresentam variedade nas configurações espaciais, nos gabaritos e nos elementos de fachada. Dessa maneira, não utilizou da padronização como elemento substancial para a concepção dos edifícios, resultando assim, em uma produção diversificada. Assim, para alcançar

¹ O arquiteto Antônio Lúcio F. Pinheiro graduou na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1963. Fez parte do núcleo docente pioneiro do curso de Arquitetura da Escola Goiana de Belas Artes, mais tarde, incorporada à Universidade Católica de Goiás (FROTA, 2013).

o objetivo deste estudo que é o conhecimento dessa produção habitacional em altura, empregaremos a análise tipo-morfológica.

A análise tipo-morfológica, amparada nas reflexões de Argan busca definir os fundamentos conceituais da teoria do tipo no campo da arquitetura e nos desdobramentos produzidos por Leupen e Panerai, acerca dos conceitos de ‘tipo’ e de ‘tipologia’ e dos processos de análise tipológica, bem como nas reflexões de Montaner sobre o conceito de tipologia e sua abordagem no processo de projeto.

Argan (1962) define o tipo como o resultado de várias obras, ou seja, a fusão de todas elas em uma forma básica comum. Segundo o autor, as tipologias arquitetônicas são resultantes de um processo histórico da arquitetura e podem ser categorizadas de três formas: pela integralização da construção (planta baixa), pelos elementos estruturais básicos (sistemas construtivos) e pelos elementos decorativos (decoração final).

Ao mesmo tempo, o conceito de tipologia, segundo Montaner (2001), está baseado nos desfechos arquitetônicos morfológicos universais, contradizendo os princípios funcionalistas e favorecendo a estrutura, o tipo e a forma. O autor ressalta, por sua vez, sua importância para o processo criativo e projetual, além do papel de simples instrumento de análise.

O estudo tipológico, segundo Panerai (2006), diz respeito à junção e à identificação dos tipos existentes, assim como, de suas relações globais. As análises das tipologias, para ele, podem ser feitas através da identificação das propriedades comuns em cada família existente, definindo assim, o “tipo arquitetônico”.

O estudo tipológico, portanto, está relacionado à análise, à compreensão e ao entendimento arquitetônico e urbanístico. Ele estimula a análise do projeto e proporciona ao investigador os meios para designar os diversos elementos da arquitetura e da cidade, assim como, descobrir como os elementos estão contextualizados na composição. A tipologia é utilizada no projeto arquitetônico como ferramenta de análise e discussão das obras existente e como fundamento para o ato de projetar (LEUPEN, 1999).

Aplicado ao tecido urbano, conforme citado por Panerai (2006), o estudo tipológico foi iniciado por Muratori na década de 1950, na busca de compreender a relação da arquitetura com a cidade, através do estudo tipológico nas cidades antigas. A partir do estudo da introdução de novos

edifícios no tecido urbano existente, o autor buscou entender as relações entre os tipos edificados e a forma urbana.

É dentro desse enfoque que realizamos o estudo tipo-morfológico aqui pretendido, relacionando a forma do edifício (tipologia formal) ao tecido urbano, sem desvincular os dois condicionantes projetuais, ambos relevantes para o entendimento da formação das volumetrias edificadas.

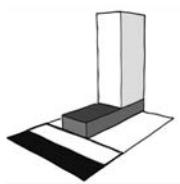
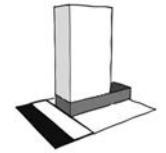
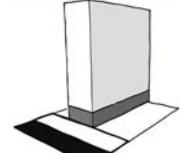
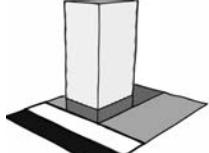
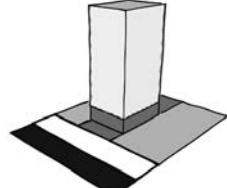
Nesse caso, utilizamos a metodologia apresentada por Panerai, em *Análise Urbana* (2006), que considera a implantação e os aspectos formais dos edifícios. Para esse estudo o autor estabelece quatro etapas: definição do objeto, classificação prévia, elaboração dos tipos e comparação dos tipos.

1. A definição do objeto: escolha e classificação dos níveis de leitura do tecido urbano e determinação da área de estudo – recorte espacial.
2. A classificação prévia: análise dos objetos definindo as propriedades que os diferenciam, classificando-os e agrupando-os aos que apresentam as mesmas particularidades – estudo do objeto feito a partir do levantamento de dados que auxiliou na definição do recorte temporal.
3. A elaboração dos tipos: estudo sobre as características de cada exemplar e síntese de grupos que possuem elementos em comum para definir o tipo, ou seja, atributos notórios e comuns entre os edifícios.
4. A tipologia: destaque em que os tipos são comparados buscando identificar suas semelhanças e as hierarquias que os estruturam.

Assim, a partir do estudo detalhado desenvolvido² dos parâmetros supracitados, apresentaremos as soluções tipo-morfológicas do conjunto e as particularidades de cada edifício, inseridos no tecido urbano. No contexto da implantação dos edifícios podemos notar a predominância de implantações dos edifícios em quadras fechadas. No entanto, os casos em que estão situados em quadras com rua interna, não apresentam acesso de pedestre ou de veículos por elas. As tipologias de implantação encontradas foram (Quadro 1):

2 As análises completas dos edifícios habitacionais em altura construídos no período de 1953 a 1975 no Setor Central de Goiânia estão apresentadas na Dissertação de Mestrado de Elana da Silva Romualdo, intitulada ‘Edifícios habitacionais em altura no Setor Central de Goiânia (1953-1975): análise tipo-morfológica.

Quadro 1 – Diagrama esquemático. Tipologias de implantação.

<p>Pavimento térreo que ocupa toda a superfície do lote. Volume principal paralelo a divisa posterior do lote.</p>	
<p>Pavimento térreo que ocupa toda a superfície do lote. Volume principal paralelo a divisa frontal e laterais do terreno com recuo posterior.</p>	
<p>Volume único que ocupa toda a superfície do lote e faces paralelas aos seus limites.</p>	
<p>Volume único com recuo posterior, faces paralelas aos limites frontais e laterais.</p>	
<p>Volume único com recuo frontal e posterior e faces paralelas aos limites laterais do lote.</p>	

Fonte: acervo da pesquisa.

A quantidade de edifícios em medianeira ou nas esquinas das quadras estão equiparadas. Em relação à implantação e uso do pavimento térreo prevalecem os que ocupam toda a superfície do lote e, em sua maioria, de uso comercial. Essas características estão em grande parte condicionados ao desenho do lote e aos recuos apresentados pela legislação.

No tocante ao volume principal, as torres de apartamentos apresentam tipologias diversificadas. Predominaram edifícios em 'H', mas também foram projetados blocos curvilíneos, em 'E', em 'I', em 'L', em 'T', em 'U' e em 'Y' (Quadro 2). Essa heterogeneidade tipológica enriquece o conjunto e apresenta como uma das principais propriedades do acervo.

Ao mesmo tempo, demonstram um panorama de semelhanças e hierarquias entre as tipologias volumétricas que é possível visualizar nas em 'H', 'L' e 'U' que se transformam constantemente com subtrações e adições de elementos que determinam a forma dos edifícios (Quadro 2). Conforme exposto nos edifícios Rural e Dom Abel (Figura 3) que apresentam volumetrias em 'H', entretanto, são articuladas de forma distinta. Tais soluções estão, de certo modo, condicionadas às tipologias, formatos e tamanhos dos terrenos.

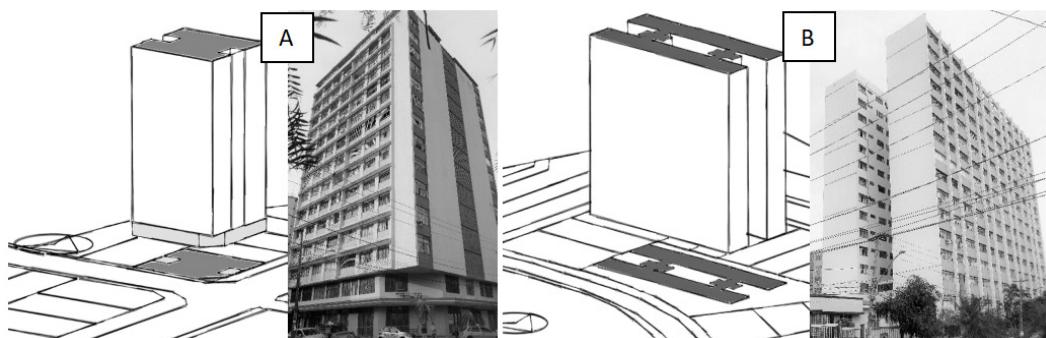


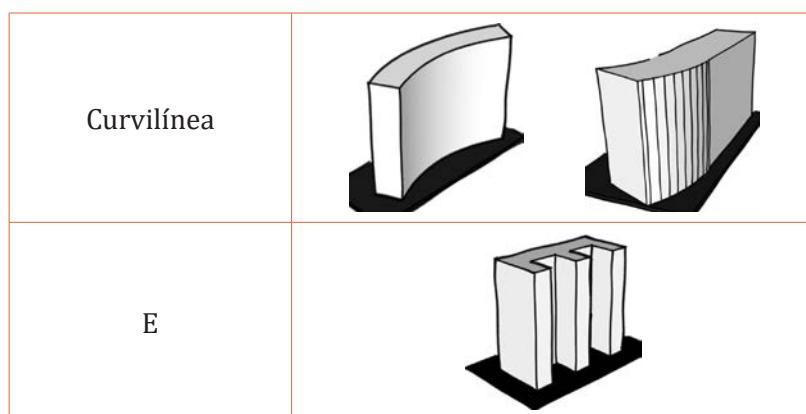
Figura 3 – A) Edifício Rural e B) Edifícios Dom Abel.

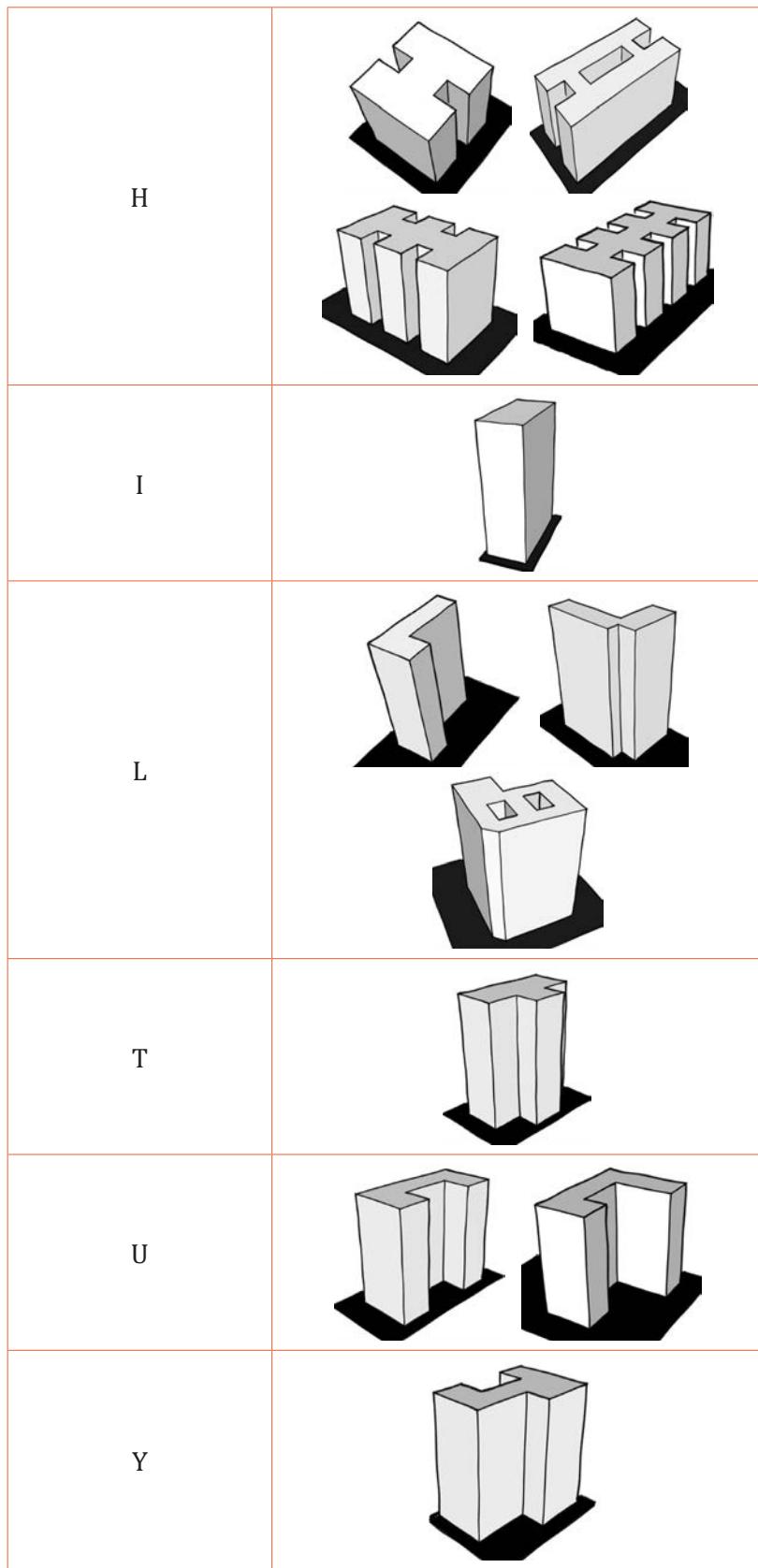
Fonte: acervo da pesquisa.

Desenho e foto: Elana Romualdo (2017).

O tipo em 'H' com suas respectivas adições, destacam com um total de dez exemplares. Essa tipologia ocorre quase integralmente em terrenos localizados no meio das quadras, entretanto, exceto o Edifício Rural está localizado em um terreno de esquina. Essa tipologia volumétrica, contudo, não é percebida externamente pelo uso de cobogós nas partes subtraídas do volume principal que configuram o "H".

Quadro 2 – Diagrama esquemático – Tipologias volumétricas dos volumes principais e suas variações.





Fonte: acervo da pesquisa.

Os edifícios com tipologia em 'L', em segundo lugar nessa contagem com oito exemplares, estão implantados tanto em terrenos de meio de quadra, quanto nos de esquina, sendo que, os últimos possuem o volume principal sem recuo frontal e paralelo à lateral do terreno.

Os edifícios em 'I' (Clara de Lourdes, Kennedy, Tocantins e Gesse) e 'T' (Concórdia/Pioneiro, Goiandira, Acaíaca e Marquês de Olinda), estão em terceiro lugar com 4 exemplares cada. Implantados em terrenos de esquina, as fachadas principais estão direcionadas para ambas as vias, permitindo melhor adequação das aberturas de maior extensão que, ao mesmo tempo, abrigam ambientes privilegiados.

Os edifícios com volume principal em 'E' (Drogasil, Fidelis e Queen Elizabeth) e 'U' (Dona Chavia, Lilia e Alencastro Veiga), estão em quarto lugar e apresentam três exemplares cada. Os que possuem tipologias em 'E' estão localizados em terrenos de esquina e de meio de quadra e implantados em terrenos retangulares. Os com tipologias em 'U', estão situados em terrenos de meio de quadra e a fachada frontal está paralela à via.

Os edifícios de volumetria curvilínea (28 de Agosto e Edith) foram implantados em terrenos com desenhos irregulares e, consequentemente, adaptando a eles. Por último, com apenas um exemplar, o Edifício Myrthes (tipologia em 'Y') também adequa ao terreno de esquina através do deslocamento dos volumes.

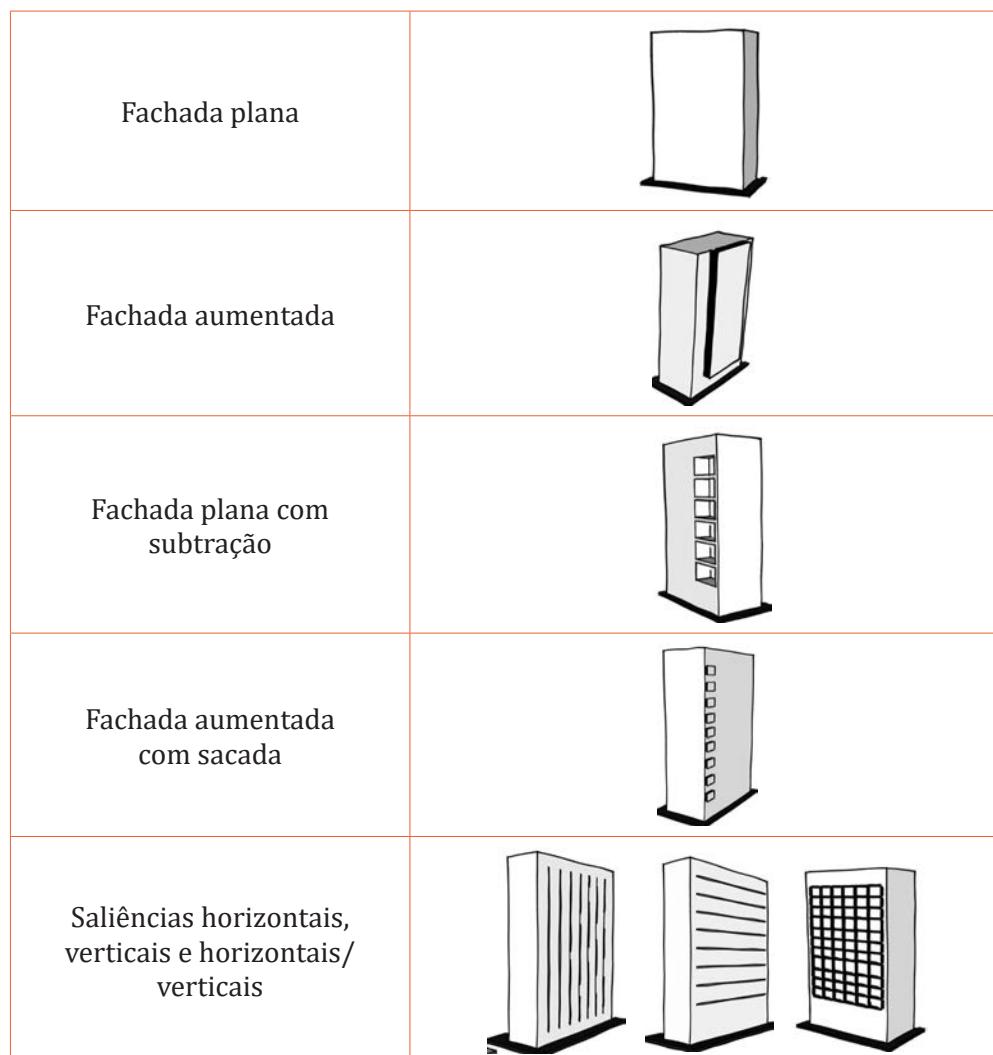
Poucos projetos adotam o recurso do 'jogo de volumes e planos' típico da arquitetura moderna, a fim de gerar maior movimento às fachadas. Por outro lado, apresentam uma quantidade significativa de edifícios retos laminares (definidos nesse estudo como volume principal em 'I') característicos da arquitetura moderna.

Na composição das fachadas e volumes, a maioria dos edifícios utiliza o artifício do 'ritmo repetitivo', o que de certa forma, está mais associado à demanda de uma ainda incipiente industrialização da construção civil, porém já presente a partir da década de 1960, e à uma certa 'economia de meios' resultante da intenção de racionalização dos recursos materiais. Somada a isso, a qualificação da mão de obra local, que nesse momento estava em formação para atuar com o vocabulário moderno, exigia um maior refinamento no uso do concreto e do aço.

As fachadas principais apresentam soluções que podem ser tipificadas nas seguintes categorias: fachadas planas, fachadas planas aumentadas

por meio de volumes que sobressaem ao volume principal, fachada plana com subtração a partir de sacadas incorporadas ao volume principal do edifício, fachadas aumentadas com sacadas e fachadas que apresentam saliências verticais, horizontais ou ambos os casos (elementos estruturais ou de fachada que estão em evidência) (Quadro 3).

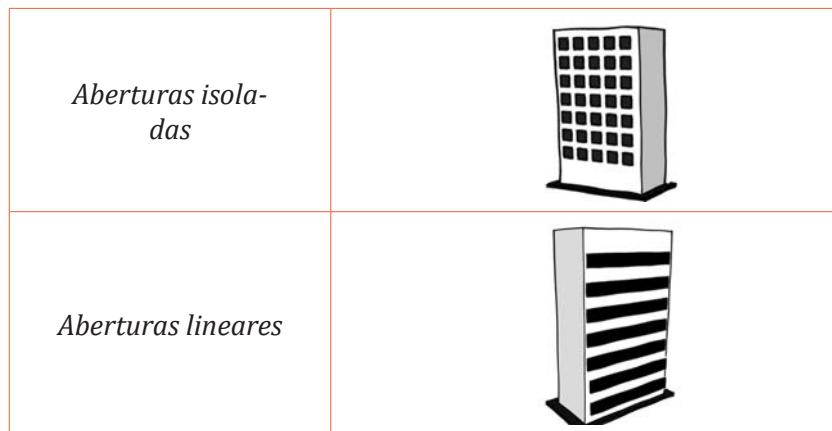
Quadro 3 – Diagrama esquemático – Tipos de fachadas.



Fonte: acervo da pesquisa.

Os edifícios possuem diversidade de aberturas nas fachadas principais, sendo isoladas ou lineares – “em fita” – (Quadro 4), com modelos variados de esquadrias: de correr, basculantes e maxim-ar que, em alguns casos, estão acompanhadas de esquadrias de persianas de enrolar basculantes.

Quadro 4 – Diagrama esquemático – Aberturas.



Fonte: acervo da pesquisa.

De um modo geral, as esquadrias são fabricadas em ferro e vidro. Alguns exemplares apresentam janelas mistas que, na parte inferior possuem folhas de correr e na parte superior, folhas menores basculantes, que permitem a saída de ar deixando claro a preocupação com a ventilação interna dos apartamentos.

Geralmente localizadas nas fachadas principais, as janelas em fita são aplicadas de duas maneiras: na primeira são janelas horizontais, contínuas e que envolvem toda a extensão da fachada dos edifícios; na segunda apresentam as mesmas características, entretanto, são intercaladas apenas pelas linhas dos pilares que geram o mesmo efeito visual em sua composição. A utilização de janelas em fita que demarcam as esquinas dos edifícios também é destacada em alguns casos, no sentido de deixar claro a independência estrutural e a flexibilidade na definição das aberturas.

Em sua maioria, os edifícios são configurados por amplas aberturas e a utilização significativa de vidro e peitoris baixos, permitindo o máximo aproveitamento de iluminação e ventilação. É importante ressaltar que alguns exemplares analisados não apresentam as janelas originais. Mesmo assim, não é visível a modificação das medidas dos vãos e de sua inserção no contexto da fachada.

Os revestimentos das fachadas são aplicados na totalidade do volume, em alguns edifícios. Na maioria dos casos, eles são aplicados em faixas, destacando a verticalidade do volume. Existem também a aplicação de pintura, com variação de cor, destacando elementos ou planos.

Os cobogós são notórios e com desenhos bastante variados. Eles são utilizados como elementos de fachada, de modo a permitir maior privacidade nos ambientes internos e, sobretudo, proporcionar a ventilação e controle da iluminação, sem vedá-los. Nos ambientes internos, eles estão nas circulações dos apartamentos, nos núcleos de circulação dos pavimentos tipo, nas áreas de serviço e banheiros, ocupando parcialmente ou por completo a vedação desses ambientes (Figura 4).

Nas fachadas, eles convertem em elementos de composição inseridos em planos verticais, reforçando o porte e direcionando a visão do observador. Embora pouco frequentes, os *brises soleils* foram adotados, além de elementos de controle de iluminação, como elementos verticais e horizontais de composição e decoração das fachadas (Figura 4).

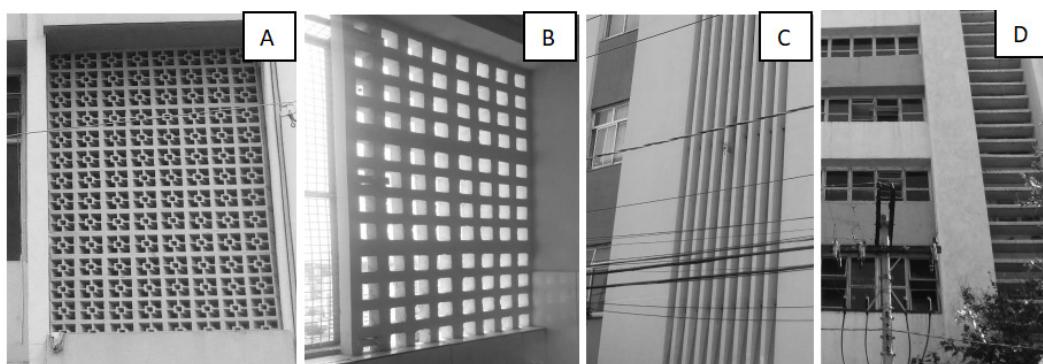


Figura 4 – A) Cobogós – banheiro (Edifício Fenelon). B) Área de serviço (Edifício Bemosa). C-D) *Brises Soleil* (Edifício Kennedy e Alencastro Veiga).

Fonte: acervo da pesquisa. Foto: Elana Romualdo (2017).

As sacadas, muitas das vezes são utilizadas como elementos de composição de fachada e em outras estão integradas ao volume do edifício, configurando ambientes que ampliam o apartamento. A modulação estrutural manifestava nos aspectos visuais dos edifícios, nas marcações verticais das fachadas e nos pilares. Estão presentes em uma quantidade significativa de exemplares e estampam as semelhanças dessas obras. Não existe uma maior elaboração dos pilares que compõem os pilotis dos edifícios estudados. Eles são de secção retangular na maioria dos casos e circular apenas na fachada principal do Edifício Fenelon, pouco visíveis e valorizados.

A forma como são tratados esses elementos arquitetônicos, formadores de identidade no contexto da arquitetura moderna brasileira, demonstram que a produção de edifícios habitacionais em altura em

Goiânia buscava muito mais a apropriação de um vocabulário formal e construtivo que resultou na limitação das condições locais da construção civil, do que aventuras em experimentações e inovações características da arquitetura moderna.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os edifícios em altura estudos, implantados em uma estrutura urbana planejada, foram condicionados às tipologias de quadras e ao formato dos terrenos, em sua maioria, retangulares. O uso misto com a aplicação de uso comercial nos primeiros pavimentos, bastante utilizado nessa produção, é uma tendência dos edifícios habitacionais desse período, visando a multifuncionalidade dos edifícios, no sentido de atender aos moradores e à população do entorno.

Por outro lado, a ausência de estacionamento em alguns edifícios, demonstra o conservadorismo arquitetônico em alguns casos. Entretanto, a aceitação do uso do automóvel e sua inclusão no programa de necessidades acontece de forma gradual durante o período estudado, tornando-se um elemento que também condiciona o partido arquitetônico e consequentemente as volumetrias edificatórias.

As soluções tipo-morfológicas das volumetrias principais dos edifícios, relacionadas aos pavimentos tipo, foram bastante diversificadas – 'H', 'E', 'I', 'L', 'T', 'U' e 'Y' – e desenvolveram a partir de algumas tipologias básicas, que foram sendo modificadas a partir das características de cada terreno e do programa de necessidades, demonstrando a capacidade de adaptação e criatividade de seus idealizadores. Por outro lado, os edifícios estudados apresentam princípios que são caros à arquitetura moderna: elementos de integração do edifício com o entorno, preocupação projetual com a insolação e ventilação e utilização de novas tecnologias construtivas.

Dessa maneira, o estudo desenvolvido principia e tem a pretensão de desencadear novas pesquisas sobre os edifícios habitacionais em altura de Goiânia. As análises arquitetônicas buscam subsidiar as futuras produções habitacionais coletivas contribuindo para os debates e possivelmente para o ensino da arquitetura. E, por fim, talvez o mais importante, reconhecer o acervo arquitetônico como parte da historiografia da cidade e da produção arquitetônica moderna brasileira.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) pelo auxílio e fomento à pesquisa.

NOTA

O presente texto é parte da dissertação de mestrado desenvolvida no período de março de 2016 a junho de 2018.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Sobre o conceito de tipologia arquitetônica*. (1962). In: ARGAN, Giulio Carlo. Projeto e Destino. São Paulo: Editora Ática, 2001.

CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira; MENDONÇA, Dafne Marques de; ALVES, Lívia M. M. Danielle Radis; MONTEIRO, Júlia Macedo. *Goiânia, cidade nova, patrimônio recente: experiências na caracterização e valoração da arquitetura residencial enquanto elemento de construção da paisagem do núcleo pioneiro da cidade*. Congresso Ibero-americano de História Urbana. Santiago de Chile. 2016.

FILHO, Ary Alencastro. *Avenida Goiás – Dinâmica de Ocupação*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

FROTA, José Artur D'Aló; CAIXETA, Eline M. M. Pereira. *Brutalismo: fronteiras Goiana*. X Seminário Docomomo Brasil – Arquitetura Moderna e Internacional. Curitiba, 2013.

JORNAL O POPULAR. Goiânia: *O Popular*, n. 331, 10 jun. 1958.

LEUPEN, Bernard *et al.* *Project y análisis: evolución de los principios em arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

MELLO, Marcia Metran de. *Moderno e modernismo: a arquitetura dos dois primeiros fluxos desenvolvimentistas de Goiânia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

MONTANER, Josep Maria. *La arquitectura de la vivienda colectiva*. Barcelona: Reverté, 2015.

OLIVEIRA, Adriana Mara V. de; ROMEIRO, Bráulio; AMARAL, Camilo Vladimír L.; CAIXETA, Eline M. M. Pereira; FROTA, José Artur D' Aló; BADAN,

Rosane C. Novas paisagens urbanas em Goiânia: arquitetura moderna institucional. In.: CAIXETA, Eline M. M. Pereira; ROMEIRO, Bráulio. *Interlocuções na arquitetura moderna no Brasil: o caso de Goiânia e de outras modernidades*. Goiânia: Editora UFG, 2015.

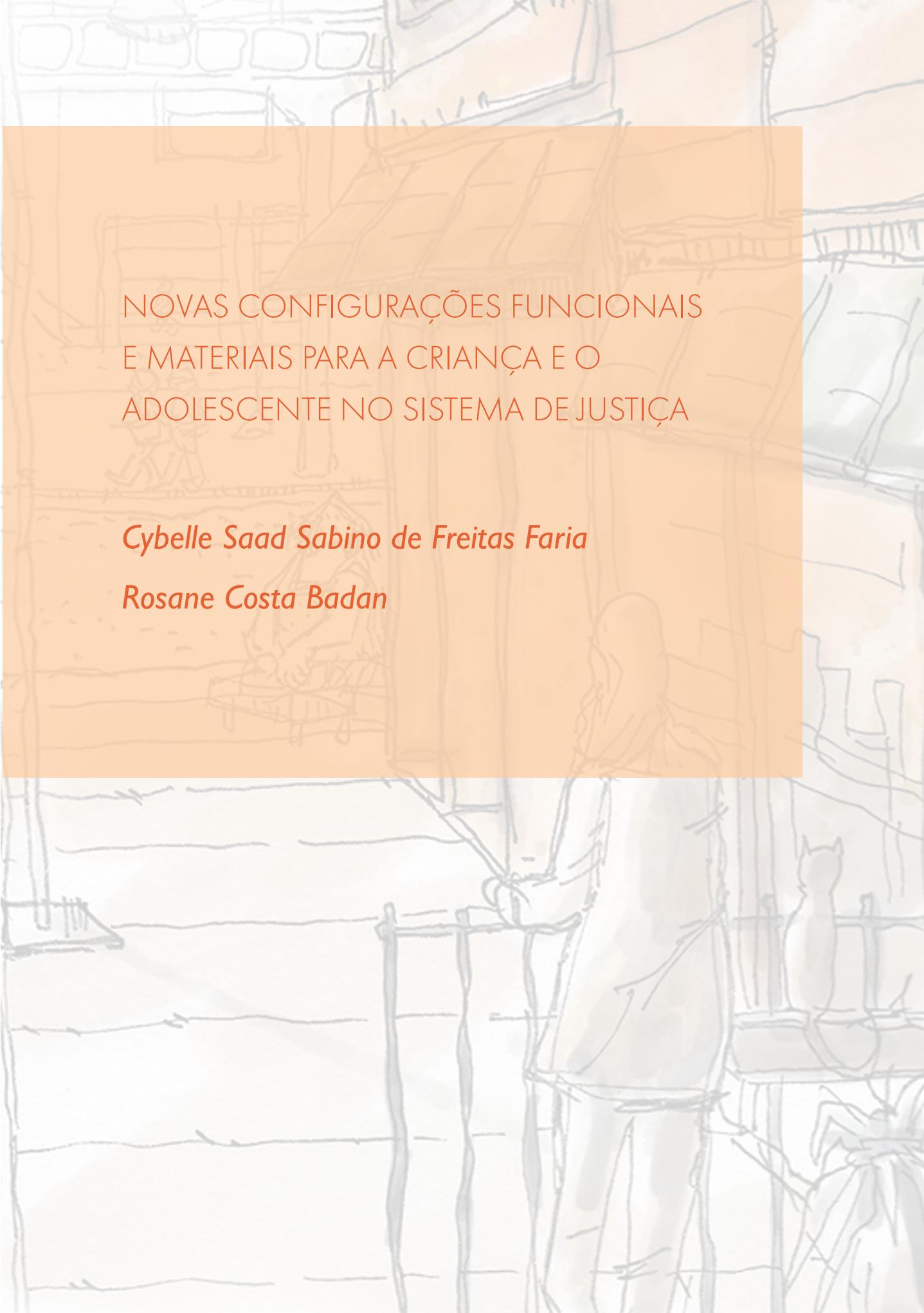
PANERAI, Philippe. *Análise urbana*. Trad. Francisco Leitão. Brasília: Universidade de Brasília. 2006.

RIBEIRO, Maria E. Jubé. *Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes*. Goiânia: Editora da UCG. 2004.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

UNES, Wolney. *Identidade arte déco de Goiânia*. Goiânia, Editora UFG, 2001.

VAZ, Maria Diva A. Coelho. *A transformação do centro de Goiânia: renovação ou reestruturação?* Dissertação (Mestrado em Geografia). Goiânia: Universidade Federal de Goiás. 2002.



NOVAS CONFIGURAÇÕES FUNCIONAIS E MATERIAIS PARA A CRIANÇA E O ADOLESCENTE NO SISTEMA DE JUSTIÇA

Cybelle Saad Sabino de Freitas Faria

Rosane Costa Badan

NOVAS CONFIGURAÇÕES FUNCIONAIS E MATERIAIS PARA A CRIANÇA E O ADOLESCENTE NO SISTEMA DE JUSTIÇA

RESUMO

Este capítulo apresenta alguns resultados obtidos na Dissertação de Mestrado intitulada “Nem palácio, nem ninho, um lugar para a criança e o adolescente no sistema de justiça” que analisou as características dos ambientes judiciais destinados ao atendimento de crianças e adolescentes vítimas ou testemunhas de violência na cidade de Goiânia com o objetivo de identificar qualidades desejáveis para estes espaços. A pesquisa de campo foi realizada entre os meses de outubro e dezembro de 2017 nas edificações do Juizado da Infância e Juventude e do Fórum Criminal. As técnicas utilizadas no estudo envolveram a pesquisa bibliográfica, a observação não participativa de cunho etnográfico nos ambientes judiciais e em audiências, aplicação de questionários e entrevistas, levantamento de dados e registros fotográficos. Ao final, o estudo traz diretrizes para novas configurações de ambientes judiciais focados no público infanto-juvenil com base nas necessidades, desejos e percepções alusivos a esta faixa etária. Os dados obtidos foram divididos em três grupos: análise funcional e material; análise de conforto ambiental e técnico-construtiva e análise comportamental. Neste capítulo apresenta-se aspectos da análise funcional e material que indicou que algumas características físicas e materiais dos espaços são comprovadamente mais atrativas para crianças e adolescentes.

Palavras-chave: Relação criança-adolescente/ambiente; Linguagem do espaço; Concepção de projeto;

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As pesquisas sobre o espaço e o comportamento humano têm demonstrado que o ambiente construído pode ser considerado como uma expressão da comunicação não verbal, com conteúdo social e psicológico. Sob essa perspectiva, a linguagem do espaço conta sempre uma história, individual e social que diz da sociedade e para a sociedade qual é

sua maneira de habitar, de trabalhar, de viver socialmente em um lugar. Assim, é possível considerar a melhoria dessa relação, desde que se entenda melhor e de maneira científica as interrelações que existem entre o homem e seu meio ambiente construído.

Em consequência, o relacionamento da criança e do adolescente com o espaço tem sido tema cada vez mais frequente de estudos em diferentes áreas disciplinares, como a psicologia, a sociologia, a arquitetura, o planejamento urbano, entre outras, que abrangem, inclusive, estudos transdisciplinares. Os resultados dessas pesquisas têm apontado que algumas configurações de espaços são mais atrativas e agradáveis para essa faixa etária.

Tendo em mente essas considerações, é uma necessidade cada vez mais intensa compreender que espaços são oferecidos às crianças e aos adolescentes e, por sua vez, como eles percebem, captam e os utilizam. No entanto, fala-se e estuda-se ainda muito pouco sobre a qualidade do espaço construído para esses usuários. E, mais especificadamente, focando neste estudo, pouco se sabe sobre como devem ser configurados os espaços destinados ao público infanto-juvenil, no âmbito do Poder Judiciário.

A falta de estudos na área faz com que se leve à produção de soluções improvisadas e, muitas vezes, restritas à realização de pequenas intervenções ou adequações posteriores às construções. Por isso é relevante considerar que o Poder Judiciário, ao incorporar nas suas funções a missão de construir seus próprios prédios, poderia prever também a responsabilidade de avaliar a qualidade desse espaço sob o ponto de vista dos seus usuários. Principalmente levando em consideração que o ambiente construído para a Justiça pode ajudar a reduzir, ou, pelo contrário, pode até aprofundar as tensões pré-existentes ou gerar a violência institucional.

A violência institucional pode ser gerada, no âmbito da justiça, pela natureza perversa das instituições penais, regidas pela busca da verdade material (BITENCOURT, 2009), pelas longas esperas nos corredores, às vezes, no mesmo espaço do ofensor (MELO, 2016) ou quando se sujeita a criança a espaço ou ambiente intimidatório, hostil ou inadequado à sua idade, maturidade e características pessoais (BRANCO, 2017). E salientando ainda que o percurso pelos espaços da justiça não é irrelevante, já que a vida privada e muitas vezes a intimidade são reveladas (Goltsman, 1992; Carmo, 2014 *apud* BRANCO *et al.*, 2016). E o que é intimidante para um adulto pode sê-lo ainda mais para uma criança ou um adolescente.

Assim, como forma de refletir sobre essas questões e encontrar subsídios de projeto que auxiliem o trabalho de arquitetos e designers, este estudo, cujos resultados parciais se apresentam, foi desenvolvido em três fases. No primeiro momento, desenvolveu-se a pesquisa bibliográfica, abrangendo temas como Necessidades e Valores Humanos, Percepções e desejos infanto-juvenis relacionados ao espaço, à Criança e ao Adolescente no ambiente da Justiça e às Leis sobre criança e o adolescente.

A segunda etapa da pesquisa se deu por meio da inserção da pesquisadora nos ambientes das edificações escolhidas para estudo de caso: o Fórum Criminal e o Juizado da Infância e Juventude de Goiânia, quando foram feitos levantamentos de dados e fotográficos, Observação não participativa de cunho etnográfico,¹ entrevistas com pessoas-chave (administradores, magistrados) e aplicação de questionários aos profissionais (assistentes sociais, psicólogos, pedagogos) envolvidos no atendimento das crianças e adolescentes. Nesse momento também foi possível assistir a algumas audiências e depoimentos colhidos por meio de videoconferência de crianças e adolescentes.

No terceiro momento, com os dados coletados, foi feita a avaliação e a análise levando em consideração o ponto de vista da pesquisadora, dos profissionais e de usuários, a revisão bibliográfica e ainda os parâmetros estabelecidos pela APO (Análise Pós Ocupação) orientados por Romero (2013) com ênfase nos aspectos comportamentais.

Ressalta-se ainda que, embora a previsão inicial de se entrevistar crianças, adolescentes e seus responsáveis não tenha se concretizado pela situação de desconforto dos envolvidos nos processos, percebida pela pesquisadora, na observação não participativa feita nas audiências, foi possível acompanhar todo o sofrimento e constrangimento de vítimas e familiares envolvidos na situação. As fotos dos depoimentos não puderam ser feitas devido às restrições impostas pela lei (art. 143 – ECA)²

1 Segundo Villa & Ornstein (2013) por meio da observação não participativa de cunho etnográfico torna-se possível a compreensão não apenas das relações que os usuários estabelecem com os ambientes, mas também, o impacto do lugar na experiência subjetiva do próprio observador. Nessa ocasião, o observador registra os eventos comportamentais que são considerados relevantes para a pesquisa.

2 Art. 143 – ECA – É vedada a divulgação de atos judiciais, policiais e administrativos que digam respeito a crianças e adolescentes a que se atribua autoria de ato infracional. Parágrafo único – Qualquer notícia a respeito do fato não poderá identificar a criança ou o adolescente, vedando-se fotografia, referência a nome, apelido, filiação, parentesco, residência e, inclusive iniciais do nome e sobrenome.

que atribui sigilo aos processos que envolvem crianças e adolescentes e tramitam em segredo de justiça.

1. NECESSIDADES, PERCEPÇÕES E DESEJOS INFANTO-JUVENIS RELACIONADOS AO ESPAÇO

A ideia que a criança faz do espaço ocorre desde o nascimento e é paralela às demais construções mentais, constituindo-se com a própria inteligência e o desenvolvimento do intelecto (PIAGET *apud* OLIVEIRA, 2005). Esse processo se dá por meio de “[...] sucessivas adaptações entre o indivíduo e o meio, e evolui por etapas sequenciais”, não se podendo negar, “[...] que desde o nascimento, o desenvolvimento intelectual é, simultaneamente, obra da sociedade e do indivíduo” (PIAGET, 1977 *apud* LA TAILLE, 1992, p. 11-12).

Assim, é possível afirmar que a configuração espacial do ambiente, estabelecida pelos adultos, constitui-se em uma estrutura que influencia as ações da criança. Essa estrutura pode tanto acentuar ou inibir a competência e a motivação de crianças e adolescentes.

A revisão bibliográfica realizada aponta para algumas preferências espaciais infantis, como a flexibilidade e transformabilidade dos espaços, que permitem a movimentação livre e sem perigo pela não existência de mobiliário fixo, possibilitando diferentes usos para o mesmo ambiente. Essas características se tornam importantes para que a criança se aproprie de um espaço, colocando nele as suas marcas, ainda que de forma temporária (HORN, 2004; CEPPI; ZINI, 2013).

O estudo indicou também que crianças e adolescentes têm preferência por espaços maiores e mais abertos, como áreas comuns e pátios. Esses espaços devem, preferencialmente, estar interconectados e não separados por corredores e passagens isoladas. Mas é importante também, que existam espaços menores que podem oferecer oportunidades de intimidade e envolvimento para que as crianças trabalharem bem em grupos pequenos, para ouvirem e serem ouvidas e, portanto, se comunicarem (CEPPI; ZINI, 2013; RINALDI, 2017; GANDINI, 2016).

Outra característica que se mostrou mais agradável para o público estudado é a disposição horizontal das edificações, pois não cria hierarquias entre os diferentes espaços e a qualidade de se saber o que está

acontecendo no lado de fora – do tempo até as mudanças sazonais, da hora do dia até os ritmos da cidade lembram também do valor da transparência que “[...] visa assegurar uma noção de profundidade de campo e de percepção de espaço” para as crianças (CEPPI; ZINI, 2013, p. 45). O que é confirmado por Tuan (2012, p. 140) que afirma que “[...] a natureza produz sensações deleitáveis à criança”.

A beleza e a harmonia do design são qualidades importantes para os espaços que recebem o público infanto-juvenil. A criança percebe e sente os materiais, a luz, a temperatura e estabelece relações de simpatia, antipatia ou indiferença dessa forma, a riqueza e a variedade do material é uma característica indispensável em um ambiente para crianças pequenas, e é essencial que o projeto considere o equilíbrio desse sistema artificial (CEPPI; ZINI, 2013; GANDINI, 2016).

As crianças têm um amor natural pelas cores e respondem a elas de maneira espontânea sendo por isso importante prever um cenário cromático rico e diversificado, com variadas possibilidades de uso da cor (CEPPI; ZINI, 2013).

Os adolescentes, por outro lado, têm algumas necessidades distintas em relação ao espaço. Esses usuários buscam no espaço público e pode-se dizer, também no espaço semipúblico, locais onde a vigilância e as regras pré-estabelecidas pelos adultos não sejam tão acentuadas. Procuram certa privacidade ou até mesmo isolamento, onde se possa escusar da interação com outras pessoas. Outras qualidades para os espaços também apontadas por adolescentes podem ser citadas, como segurança, salubridade, que está associada com a limpeza, cuidado e manutenção com o ambiente, variedade e a existência de espaços verdes (OLIVEIRA, 2006).

2. O ESPAÇO DA JUSTIÇA E OS USUÁRIOS INFANTO-JUVENIS

Os espaços da justiça são repletos de diversificados tipos de usuários. No entanto, pode-se classificá-los em dois tipos de usuários principais: os usuários-habitantes que são aqueles que trabalham no local, incluindo-se neste grupo magistrados, serventuários, Promotores de Justiça,

Defensores Públicos; e os usuários-visitantes³ que são os advogados e os jurisdicionados,⁴ assim conceituados por Bittencourt (2018, p. 25):

O usuário-habitante é o indivíduo com direito ao acesso e controle da categoria espacial criada por limites espaciais, e cuja existência social está relacionada ao conhecimento social incorporado ao espaço que habita. O usuário-visitante por sua vez é o indivíduo, pertencente ao grupo de estranhos a uma determinada edificação, que temporariamente recebe o direito de acesso a ela, mas não detém o controle sobre aquele espaço.

A presente análise que se apresenta teve seu foco direcionado ao comportamento observado e pesquisado dos jurisdicionados infanto-juvenis e seus acompanhantes.

Esses usuários nem sempre conseguem participar do sistema de justiça devido às grandes barreiras existentes. A linguagem jurídica, os arranjos espaciais diferenciados para garantir ordem na justiça e que impõem limitações de acesso como barreiras físicas, rotas segregadas, e até mesmo o posicionamento do mobiliário e a escolha dos materiais são responsáveis por criar espaços dentro e espaços fora, participantes empoderados e desempoderados que podem interferir na efetividade e na credibilidade da justiça (MULCAHY, 2011).

O contexto judiciário, constituído por ambientes formais e pouco acolhedores, nos quais predomina o poder, a hierarquia e o prestígio geralmente produzem tensão nos usuários. Adotando uma posição de desconforto com a natureza perversa das instituições judiciárias, regidas pela busca da verdade material, Bitencourt (2009, p. 14) ressalta a situação de que é “[...] inerente às práticas punitivas do Estado, o processo de redução dos sujeitos envolvidos no conflito (vítimas ou acusados) à condição de meros objetos de investigação, simples fontes de prova, pueris instrumentos de conquista da verdade”

3 A terminologia usuário-visitante foi criada por Peponis (1990 *apud* BITTENCOURT, 2013) como uma categoria sociológica distinta do usuário-habitante. Assim o usuário habitante é o indivíduo com direito ao acesso e controle da categoria espacial criada por limites espaciais, e cuja existência social está relacionada ao conhecimento social incorporado ao espaço que habita. O usuário-visitante por sua vez é o indivíduo pertencente ao grupo de estranhos a uma determinada edificação, que temporariamente recebe o direito de acesso a ela, mas não detém o controle sobre aquele espaço (BITTENCOURT,2013).

4 Jurisdicionado é o cidadão que participa de um processo como reclamante ou reclamado ou, na justiça criminal, como vítima, como réu ou como testemunha (FREITAS, 2008).

Além dessas questões, as regras processuais, advindas do Código Penal Brasileiro, preveem que, mesmo que a vítima seja uma criança, não é possível a condenação de um acusado sem que haja expressão das partes e o seu interrogatório, para observar o ritual e o direito estabelecido. Existe ainda, no Sistema Penal, previsão de que o Ministério Público tem a prerrogativa de apresentar denúncias caso haja sinais de violência sofrida, independente da vontade das vítimas e de suas famílias.

Essas circunstâncias dão a ideia de que nem sempre se está no ambiente da justiça por vontade própria, mas diversas vezes por imposição. Considerando essas circunstâncias, novos parâmetros para a participação de crianças e adolescentes no sistema de justiça foram previstos em recomendações e leis. As novas leis e a nova compreensão da criança “[...] transformou a concepção quanto à palavra da criança e ao seu desejo, valorizando-a para que tenha um papel ativo nos conflitos e nos espaços que lhe exigem participação” (EHLERS, 2014, p. 11).

O direito da criança ou adolescente de participar nos atos judiciais, ser ouvido e expressar seus desejos, assim como de permanecer em silêncio (art. 5º da lei 13.431/17) e de ter sua opinião devidamente considerada (art. 28, § 1º, da lei 8.069/90 – ECA) está exposto e consolidado nas leis vigentes.

Para proteger psicologicamente a vítima quando esta é criança ou adolescente e evitar a revitimização, o CNJ recomendou em 2010 a criação de serviços especializados para escuta de crianças e adolescentes vítimas ou testemunhas de violência nos processos judiciais. Através da Recomendação 33, orienta-se que o depoimento destes deve ser videogravado e realizado em ambiente separado da sala de audiências e com a participação de profissional especializado para atuar na prática. O ambiente deve assegurar privacidade, conforto, segurança e condições de acolhimento.

A adequação do espaço para o acolhimento da criança no ambiente da justiça foi contemplado pela lei 13.431 – aprovada em 04/04/2017, para entrar em vigor um ano após a sua aprovação. A lei normatiza o depoimento especial de crianças e adolescentes, estabelecendo, quanto às condições físicas dos ambientes, que os testemunhos infanto-juvenis deverão ser realizados em local apropriado e acolhedor, com infraestrutura e espaço físico adequado que garantam a privacidade da criança e dos adolescentes. Devendo-se ainda, segundo a lei vigente, resguardá-los de

qualquer contato, ainda que visual com o suposto autor ou acusado ou com pessoas que representem ameaça, coação ou constrangimento.

A nova legislação representou um grande avanço no que diz respeito à visibilidade e garantia de privilégios para as crianças e os adolescentes. Ao entrar em vigor, esta nova lei criou um novo sistema de direitos da criança e do adolescente vítima ou testemunha de violência. Mas a lei não explicita como devem ser esses locais.

Com o passar do tempo, o que se percebe é que poucas foram as mudanças no sentido de adaptar os espaços para crianças e adolescentes no âmbito do Poder Judiciário. Colaço (2018, p. 4) analisa que “[...] observa-se ter imperado uma anêmica ou quase inexistente preocupação com o tema”.

Torna-se importante destacar, nesse contexto, a pesquisa acadêmica encomendada pelo Conselho Nacional de Justiça e desenvolvida recentemente pela Universidade de Fortaleza intitulada “A Oitiva de Crianças no Poder Judiciário Brasileiro: estudo com foco na implementação da Recomendação n. 33/2010 do CNJ e da Lei n. 13.431/2017 (CNJ, 2019). A citada pesquisa aponta, entre os problemas detectados (idem, ibidem, p. 142), diversos impasses para a implementação do Depoimento Especial pelo Poder Judiciário Brasileiro

O elenco de situações é exemplificativo, porém, deve-se considerar que precisam ser constatados e sanados pelos responsáveis da administração judiciária: (1) Falta de pessoal; (2) Ausência de capacitação; (3) Deficiência estrutural; (4) Gestão precarizada por falta de atenção; (5) Ausência de escolha e uniformidade de Protocolo; (6) Questão relativa à destinação orçamentária para estruturação da política judiciária de implementação do Depoimento Especial.

2. CARACTERIZAÇÃO DAS EDIFICAÇÕES: ESTUDOS DE CASO

2.1 JUIZADO DA INFÂNCIA E JUVENTUDE DE GOIÂNIA

Situado em um bairro central e predominantemente residencial da cidade de Goiânia, o JIJ de Goiânia não foi construído para a função que exerce atualmente. A edificação passou por diversas adaptações desde

1989 para abrigar o Juizado. Tem 4 pavimentos e reúne 2 unidades judiciais de atendimento exclusivo para crianças e adolescentes (Vara de atos infracionais e Vara Cível) e tem 2.056,00 m² de área construída.

O partido arquitetônico é retangular, com corredor central para acesso às salas de atendimento e de trabalho. O acesso aos andares superiores é feito através de um elevador e uma escada, localizados em posição central na planta.



Figura 1 – Fachada Frontal do Juizado da Infância e Juventude.

Fonte: acervo da autora



Figura 2 – Planta do 2º Pavimento-tipo da edificação.

Fonte: desenho desenvolvido pela autora (2018)

2.2 FÓRUM CRIMINAL DE GOIÂNIA

Inaugurado em 2010, com 8 pavimentos e área construída de 19.686,22 m², o Fórum Criminal de Goiânia foi projetado para abrigar 30 unidades judiciais criminais. O partido arquitetônico adotado tem formato retangular. As salas de trabalho das varas judiciais ocupam as faces externas da edificação e contam com vista externa. As circulações contornam as varas judiciais pelo lado interno e apresentam largura de 4 metros, agregando além da função de passagem, a de espaço de espera para usuários que aguardam atendimentos e audiências. Estas circulações/esperas são ventiladas e iluminadas por dois pátios internos centrais. Os demais espaços centrais são utilizados para serviços complementares às varas judiciais e abrigam salas para advogados, promotores e atendimentos em geral além de elevadores, copas para servidores e banheiros públicos.



Figura 3 – Fachada Fórum Criminal de Goiânia.

Fonte: acervo da autora

O foco de atendimento do Fórum Criminal de Goiânia não é a criança e o adolescente, mas como ali está localizada a única sala equipada com tecnologia para videogravação⁵ de depoimentos de crianças e adolescentes do Estado de Goiás, para lá é direcionado o público infanto-juvenil que precisa ser ouvido através dessa técnica pelas autoridades judiciárias.



Figura 4 – Planta do Pavimento-Tipo do Fórum Criminal de Goiânia.

Fonte: desenho desenvolvido pela autora a partir da planta original (2018)

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os dados obtidos na pesquisa, a experiência vivenciada e a bibliografia consultada foram analisados e organizados em três grupos temáticos: análise funcional e material; análise de conforto ambiental e técnico-

5 quando estão presentes na sala de transmissão diversas autoridades judiciárias para proteção dos direitos das crianças e dos adolescentes (Magistrados, Promotores de Justiça, Defensores Públicos e Advogados) e a criança, que para evitar o impacto das perguntas direcionadas a ela, fica em outra sala em outro pavimento da edificação e as perguntas são direcionadas ao profissional que está presente junto à criança e redireciona as perguntas à criança ou adolescente. “Testemunhar através de uma ligação de vídeo reduz o stress em crianças e testemunhas vulneráveis, já que se evita o contato com o arguido, tornando assim possíveis casos que poderiam não prosseguir sem o uso dessa opção (ALRC, 1989, *apud* ROWDEN, 2013, p. 161).

-construtiva e análise comportamental. O presente capítulo apresenta os aspectos e as diretrizes da análise funcional e material.

A seguir apresenta-se a situação encontrada com relação aos aspectos funcionais e materiais e, segundo a pesquisa feita, as qualidades desejáveis para estes ambientes.

3.1 ASPECTOS / DIRETRIZES FUNCIONAIS E MATERIAIS

O desempenho funcional dos espaços, relacionado com a adequação às atividades desenvolvidas no local, é resultado de muitos fatores, como a forma e tipologia dos espaços, sua organização, as suas qualidades, como segurança, aspectos ergonômicos e restrições impostas pelas normas correntes. Além disso, materializa um conjunto complexo de características que ativa as percepções sensoriais humanas, como iluminação, cor, condições acústicas e microclimáticas e efeitos táteis.

- TIPOLOGIA

A primeira impressão causada pelo espaço exterior das edificações analisadas, tanto pela volumetria, materiais utilizados, cores e demais qualidades é de solidez, seriedade e imponência. Apresentam também a tendência internacional que edificações construídas para administrar a justiça possuem atualmente de se assemelharem a blocos de escritórios, com ampla utilização do vidro nas fachadas e, com isso, perda da dimensão simbólica da justiça.

O prédio do Juizado apresenta-se mais integrado com o entorno, com entrada mais próxima da rua e caracteriza-se por estar mais adaptado à escala humana e à paisagem local. O edifício do Fórum Criminal, por outro lado, com certo desligamento e elevação com relação à rua, apresenta-se erguido em universo independente. É um objeto isolado, cujas fronteiras exercem a função de proteção e proporcionam o afastamento em relação aos pedestres.

A acessibilidade física externa às edificações analisadas é facilitada pela possibilidade de utilização do sistema de transporte público, mas não existe incentivo ao uso do transporte alternativo visto que não existem bicicletários nas edificações. Os estacionamentos internos destinam-se somente aos usuários-habitantes e advogados.

As duas edificações analisadas são verticalizadas com média (Juizado) e grande escala (Fórum Criminal) e apresentam compartimentações e segmentações (muitas salas com apenas uma função) e ambientes geralmente pequenos.

Apesar de diferentes configurações, internamente, as edificações apresentam muitos pontos em comum, como uma hierarquia espacial rígida, com um padrão que distribui as áreas destinadas ao usuário-habitante segregadas dos espaços para os usuários-visitantes. De forma sutil se assegura os melhores ambientes e as melhores vistas para os usuários-habitantes.

A edificações apresentam a configuração de corredores duplamente carregados. No Fórum Criminal a circulação é utilizada também como espaço de espera. Isso faz com que as salas de atendimento se abram direto para a circulação, onde existe trânsito e espera de usuários. Esta característica da edificação pode, por vezes, causar constrangimentos e uma visibilidade inadequada.

No JIJ, a espera também não proporciona melhor conforto, pois, com a necessidade de maior espaço, as esperas começam a ser reduzidas, para dar lugar a mais salas de atendimento e administrativas, o que já aconteceu no primeiro pavimento da edificação, em reforma realizada recentemente, ou, como acontece no pavimento térreo, ficam no meio das circulações (Ver Figuras 6 e 9).

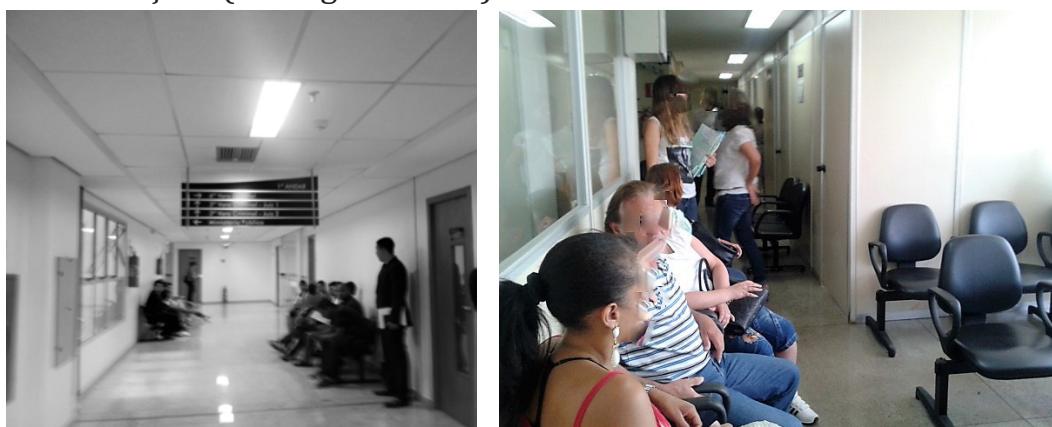


Figura 5 e 6 – Locais de esperas de audiências e depoimentos no Fórum Criminal e no Juizado da Infância e Juventude;

Fonte: acervo da autora, 2017.

A situação poderia ser resolvida com a sugestão de Branco *et al.* (2016) criando-se estruturas adjacentes às salas de atendimento para

receber, acolher, informar e encaminhar as vítimas e testemunhas e seus responsáveis e assim, proporcionando também um espaço no qual uma vítima, testemunha ou familiar alterados possam ser acalmados ou gerir as suas emoções e ansiedade (Rowden, 2013).

A análise da tipologia deixou evidente que os espaços de espera dos jurisdicionados, compartilhados ou não com as circulações, são lugares de carisma secundário, que não foram programados para o bem-estar do ato de esperar e não recebem atenção no sentido proporcionar segurança e privacidade para os usuários que passam por situações extremamente delicadas no local.

- ACESSOS/CIRCULAÇÕES/ESPERAS/FLUXOS

Os acessos para as edificações estudadas apresentam-se hierárquicos e com orientações de contenção e vigilância. Na entrada das edificações existem detectores de metal e segurança armada que faz a verificação dos objetos portados pelos usuários. Existe apenas um acesso público em cada uma das edificações. Essa particularidade provoca a mistura de usuários: adultos, idosos, crianças, adolescentes ou ainda, vítimas/testemunhas e acusados/réus, ainda que estratégias sejam adotadas, por servidores da instituição, para impedir esse encontro.



Figura 7 – Detectores de metal na entrada do Fórum Criminal;

Figura 8 – Balcão de atendimento no Juizado da Infância e Juventude;

Fonte: acervo da autora, 2017.

Um dos juízes entrevistados apontou como uma necessidade, a existência de uma sala para recepcionar vítimas e testemunhas, direcionando-as ao local correto de sua audiência ou atendimento. Assim também indicam Ceppi & Zini (2013) e Rinaldi (2017) que consideram interes-

sante a previsão de uma entrada que forneça informações sobre o edifício, onde se localizam os serviços procurados e também que funcione como um local de acolhimento e saudações, de forma a proporcionar às crianças/adolescentes e seus familiares a sensação de segurança que vem do fato de serem bem-vindas e valorizadas.

Seria desejável também, como já foi pontuado por Branco *et al.* (2016, p. 7) que fossem “[...] criadas portas de entrada e saída para a vítima e seus familiares e testemunhas diferentes das utilizadas pelo arguido/suspeito e seus familiares ou outras pessoas próximas deste” e de forma a separar espaços por tipos de conflitos.

- IDENTIFICABILIDADE

Os ambientes pesquisados não apresentam uma identificação clara. Do ponto de vista iconológico, foi percebida a ausência de detalhes simbólicos que identifiquem que se trata de um edifício da justiça.

A comunicação visual estava, na oportunidade da visita, falha e desatualizada e os ambientes sem qualquer tipo de diferenciação. Essas características colaboram com a aparente generalização dos espaços, lembrando os “não-lugares” de Marc Augé (2005), cuja característica principal é a falta de marcas que possam identificar os habitantes ou usuários do lugar.

No Fórum Criminal esta característica apresenta-se com mais intensidade pois a dimensão e semelhança dos pavimentos-tipo dificulta que as famílias encontrem o local correto para se apresentarem. Durante a pesquisa, foi possível encontrar vítimas e suas famílias desorientadas nos corredores da edificação, sem saber para onde ir. As circulações caracterizam-se pela semelhança, nos cinco pavimentos-tipo da edificação.

No JIJ também se percebe-se grande semelhança entre os pavimentos da edificação e a ausência de detalhes que indiquem uma atenção especial direcionada à criança ou ao adolescente.

Observaram-se preocupações pontuais em adaptar os espaços para as crianças e jovens, restritas a pequenos objetos e mobiliário colorido, mas apenas nos ambientes de atendimento às crianças e adolescentes. Nas esperas não se percebe uma personalização para a criança, próxima às salas de depoimento ou de audiências.

- RELAÇÃO INTERIOR/EXTERIOR

A característica apresentada pelas edificações de segregação de espaços e o fato de as salas de trabalho serem privilegiadas com vistas externas reduz a visão exterior das circulações e salas de esperas para atendimentos e audiências.

Em algumas salas, o que incomoda os usuários é a falta de janelas para o exterior, fato citado por algumas pessoas entrevistadas, principalmente nas Salas de Depoimentos e atendimentos. No entanto, em outras salas, apesar da iluminação trazida pela janela lateral ser bem-vinda, a visibilidade proporcionada pela dimensão da janela voltada para os pátios internos do Fórum Criminal foi considerada inadequada, pois traz exposição para um ambiente onde se necessita de privacidade.



Figura 9 – Circulação / Espera no Fórum Criminal



Figura 10 – Sala de testemunhas no Fórum Criminal

REVESTIMENTOS / ACABAMENTOS / MOBILIÁRIO / DETALHES

Percebe-se, nos ambientes pesquisados, a ausência de detalhes. Pouca variedade é encontrada nos revestimentos e materiais utilizados. Os ambientes de espera e de atendimento nas duas edificações destinados a crianças e adolescentes possuem mobiliário institucional semi-fixo, em geral com cadeiras na cor preta e mesas na cor argila.

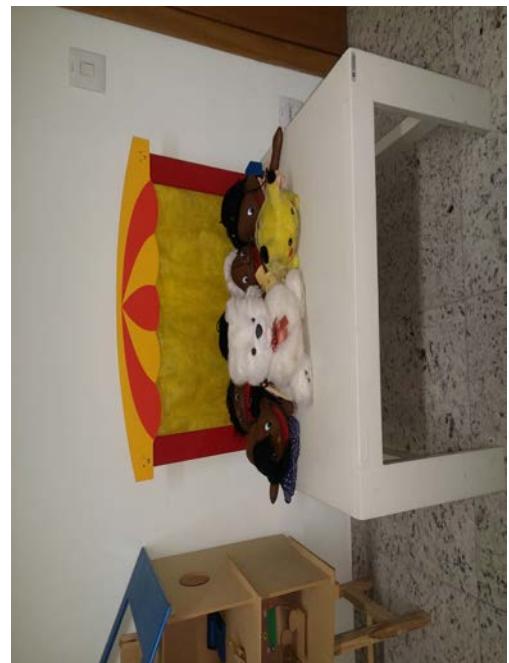


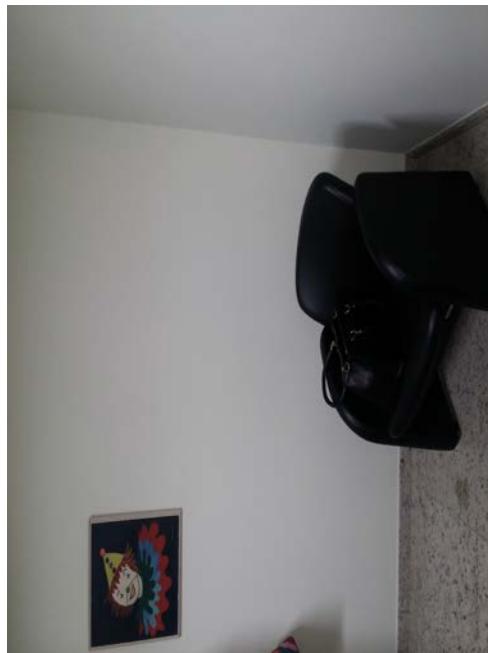


Figura 11, 12 e 13 – Espaços do Juizado da Infância: Sala de espera, Sala de Audiências e Circulação;

Fonte: Acervo da autora, 2017

Estas características evidenciam pouca dedicação no sentido de proporcionar um cenário diferenciado para crianças e adolescentes. Apenas algumas salas como Brinquedotecas e Sala de Depoimento deixam transparecer esse cuidado.





Figuras 14, 15 e 16 – Sala de Depoimento Especial para Crianças e Adolescentes no Fórum Criminal;

Fonte: Acervo da autora, 2017

Diversamente da situação encontrada, através da pesquisa desenvolvida, sabe-se que grande parte dos estímulos sensoriais são percebidos pelo tato; sendo assim, deve-se atentar para o emprego de diferentes categorias de materiais que convidem a diversas sensações táteis. Nesse particular, salienta-se que a manutenção e a facilidade de limpeza não devem ser o único objetivo para a escolha de materiais.

ÁREAS COMUNS / SERVIÇOS ADICIONAIS

A extrema funcionalidade da edificação judiciária torna-a rígida e inflexível, isto é, oferece ao usuário pouca liberdade para a descontração e a informalidade. As edificações estudadas não são contempladas com áreas de lazer e descanso para usuários.

Recentemente foi instalada uma brinquedoteca no Fórum Criminal para as crianças que acompanham os pais nos comparecimentos à justiça. Uma das profissionais entrevistadas aponta, como uma falha da sala, o fato de não contar com instalação de um banheiro e nem de um bebedouro de água, além de apresentar abertura direta para a circulação. Esse fato prejudica o uso do espaço, pois, geralmente, o Poder Judiciá-

rio não dispõe de pedagogos ou estagiários contratados para a função. Além disso, não é possível deixar uma criança sozinha no espaço, pois a sala não está interligada fisicamente aos departamentos que atendem às crianças e os adolescentes.

No Juizado, as grandes aberturas das janelas do espaço da Brinquedoteca não proporcionam segurança para se deixar crianças sem a vigilância de adultos.

Percebeu-se também, nas edificações, a falta de ambientes destinados acolhimento de vítimas e testemunhas e seus familiares. Assim foi comum observar os participantes de audiências e juízes conversando nos corredores, em pé, após os eventos judiciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutido neste capítulo e considerando os estudos das interrelações entre o homem e seu ambiente construído, que indicam que os espaços exercem influências no comportamento das pessoas e tem o 'poder' de comunicar mensagens, chega-se a um conjunto de recomendações projetuais baseadas numa nova postura de cuidado com o usuário dos espaços da justiça, principalmente os infanto-juvenis.

A análise funcional e material resultante do estudo indica que para proporcionar maior e melhor bem-estar aos usuários e possibilitar maior efetividade e credibilidade no sistema de justiça, novas configurações e características para os espaços judiciais se fazem necessárias.

As configurações das edificações estudadas, apesar de serem diferentes, materializam um universo simbólico que privilegia a hierarquia de funções, onde a formalidade e o controle são predominantes. O projeto arquitetônico reproduz a hierarquia das funções nos espaços. Existe um conjunto de regras para controlar imprevistos e incertezas (comunicação visual, ambientes trancados, compartimentação) mas pouca importância é dada aos espaços de usuários, como esperas e salas de apoio, nas quais pode ser observada reduzida variedade de acabamentos (simplicidade ambiental), pouca ou nenhuma personalização e poucos assentos disponíveis contrapondo-se às características avaliadas como simpáticas para crianças e adolescentes.

Os dados obtidos na pesquisa indicam que os espaços analisados não estão totalmente adaptados para o atendimento dos jurisdicionados infanto-juvenis apesar de se apresentarem organizados e limpos, são espaços rígidos, formais, genéricos e sem detalhes. A pesquisa apontou ainda que estas edificações devem ser pensadas e projetadas não só como ambientes de trabalho, visando o alto desempenho e o conforto de serventuários, advogados, magistrados e demais profissionais, mas também como espaços de vulnerabilidades pessoais, de compensação das desigualdades, de acessibilidades. E, como serviço público que é, deve também adaptar-se às novas realidades e transformações fluidas e dinâmicas da sociedade e não pode estar desconectada das necessidades e anseios sociais.

Nos ambientes onde a criança e o adolescente são protagonistas, os espaços devem ser projetados para dar a eles uma sensação de segurança que deriva do sentimento de serem bem-vindos (necessidades de segurança física e psicológica) e portanto mais abertos e disponíveis, às superfícies com variedade de materiais (necessidade de diversidade de estímulos), aos aspectos percepcionais (som, cheiro, toque, luz e cor) pois a competência e motivação dependem em grande parte do contexto circundante.

Como possibilidades de mudança, sugere-se a incorporação de elementos aos ambientes que ofereçam qualidades mais adequadas e personalizadas para crianças e adolescentes, incorporando tais elementos à prática projetual, de forma garantir a oportunidade para desenvolverem o seu potencial em espaços que sejam menos rígidos, mais flexíveis, agradáveis e acessíveis, que valorizem o acolhimento, reduzindo-se a formalidade, proporcionando liberdade de movimento e nos quais os usuários infanto-juvenis possam reconhecer os valores presentes no seu cotidiano.

REFERÊNCIAS

- Augé, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Trad. por Miguel Serra Pereira, Lisboa: 90 graus, 2005.
- BITENCOURT, Cezar Roberto. Préfacio. In: *Vitimização secundária infanto-juvenil e violência sexual intrafamiliar*. Por uma Política Pública de Redução de Danos. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2009, p. XV-XIX.
- BITTENCOURT, Samantha Nahon. *Data Vénia*: por uma outra arquitetura para a justiça brasileira. Tese de Doutorado. PPG/FAU/UnB. Orientador: Frederico de Holanda, 2018.

BRANCO, Patrícia; Guia, Maria João; Pedroso, João (2017), “Os espaços da(s) (in)justiça(s): os ‘velhos’ e ‘novos’ territórios das vítimas de crime”, in Associação Portuguesa de Sociologia (org.), *Atas do IX Congresso Português de Sociologia – Portugal, território de territórios*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/43121/1/Os%20espa%C3%A7os%20das%20injusti%C3%A7as.pdf>. Acesso em: 30 out. 2018.

BRANCO, Patrícia. Os espaços das secções de família e menores em Portugal: breves reflexões. *Revista Justiça com A*, nº 20, p. 16-19 [Online], 2016. Disponível em: <http://www.justicacomA.com/edicoes.php>. Acesso em: 20 jun. 2017.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. A Presidência da República dispõe sobre o *Estatuto da Criança e do Adolescente* e dá outras provisões. *D.O.U.*, de 16/07/1990, Disponível em: http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/leis/L8069.htm.

BRASIL. Lei nº 13.431, de 4 de abril de 2017. A Presidência da República altera a lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 (*Estatuto da Criança e do Adolescente*). *D.O.U.*, de 05/04/2017, p. 01. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato20152018/2017/lei/L13431.htm. Acesso em: 20 maio 2017.

CEPPI, Giulio; ZINI, Michele. *Crianças, espaços e relações: como projetar ambientes para a educação infantil*. Org. Giulio Ceppi, Michele Zini; Trad. Patrícia Helena Freitag. Porto Alegre: Penso, 2013.

COLAÇO, Marcelo Ricardo. *Depoimento sem dano, escuta especializada e medidas de proteção à criança e ao adolescente na fase policial*. Disponível em: <https://emporiododireito.com.br/leitura/depoimento-sem-dano-escuta-especializada-e-medidas-de-protectao-a-crianca-e-ao-adolescente-na-fase-policial>.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA, Relatório Final referente aos resultados da pesquisa realizada pela Universidade de Fortaleza, responsável pelo Projeto “A oitiva de crianças no Poder Judiciário brasileiro: estudo com foco na implementação da Recomendação n. 33/2010 do CNJ e da Lei n. 13.431/2017”, *Conselho Nacional de Justiça*, [Online] Brasília, 2019. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/files/conteudo/arquivo/>

2019/05/efd93a2e429d1b77e6b35d5628ee9802.pdf. Acesso em: 23 ago. 2019.

EHLERS, Letícia Presser. *Testemunho Infantil*: a criança como objeto processual. TCC . Curso de Ciências Jurídicas e Sociais. PUCRS: 2014.

GANDINI, Lella. Conectando-se por meio dos espaços de cuidado e aprendizagem. In: *As cem linguagens da criança: a experiência de Reggio Emilia em transformação*. EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella; FORMAN, George (org.). Trad.: Marcelo de Abreu Almeida. Porto Alegre: Penso, 2016, p. 315-336.

HORN, Maria da Graça Souza. *Sabores, cores, sons, aromas: a organização dos espaços na educação infantil*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LA TAILLE, Yves de. O lugar da interação social na concepção de Jean Piaget. In: LA TAILLE, Yves de; OLIVEIRA, Marta Kohl de; DANTAS, Heloysa. *Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão*. São Paulo: Summus, 2016.

MELO, Eduardo R; Crianças e adolescentes vítimas de abuso sexual e o Direito: Uma análise crítica dos modelos de intervenção e da titulação a direitos sob o crivo histórico comparativo à luz do debate em torno do depoimento especial. In: POTTER, L.; HOFFMEISTER, M.V. (org.); *Depoimento especial de crianças e adolescentes: Quando a multidisciplinaridade aproxima olhares*. Porto Alegre: Livraria do Advogado Ed., 2016, p. 185-205.

MULCAHY, Linda. Projetando para a democracia? O que é que a mudança de palácios da justiça de majestosos para mundanos nos diz das atitudes para com a justiça na Inglaterra contemporânea. In: BRANCO, Patrícia (org). *Sociologia do (s) espaço (s) da justiça: diálogos interdisciplinares*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2013, p. 37-64.

OLIVEIRA, Zilma Ramos de; *Educação Infantil: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2005.

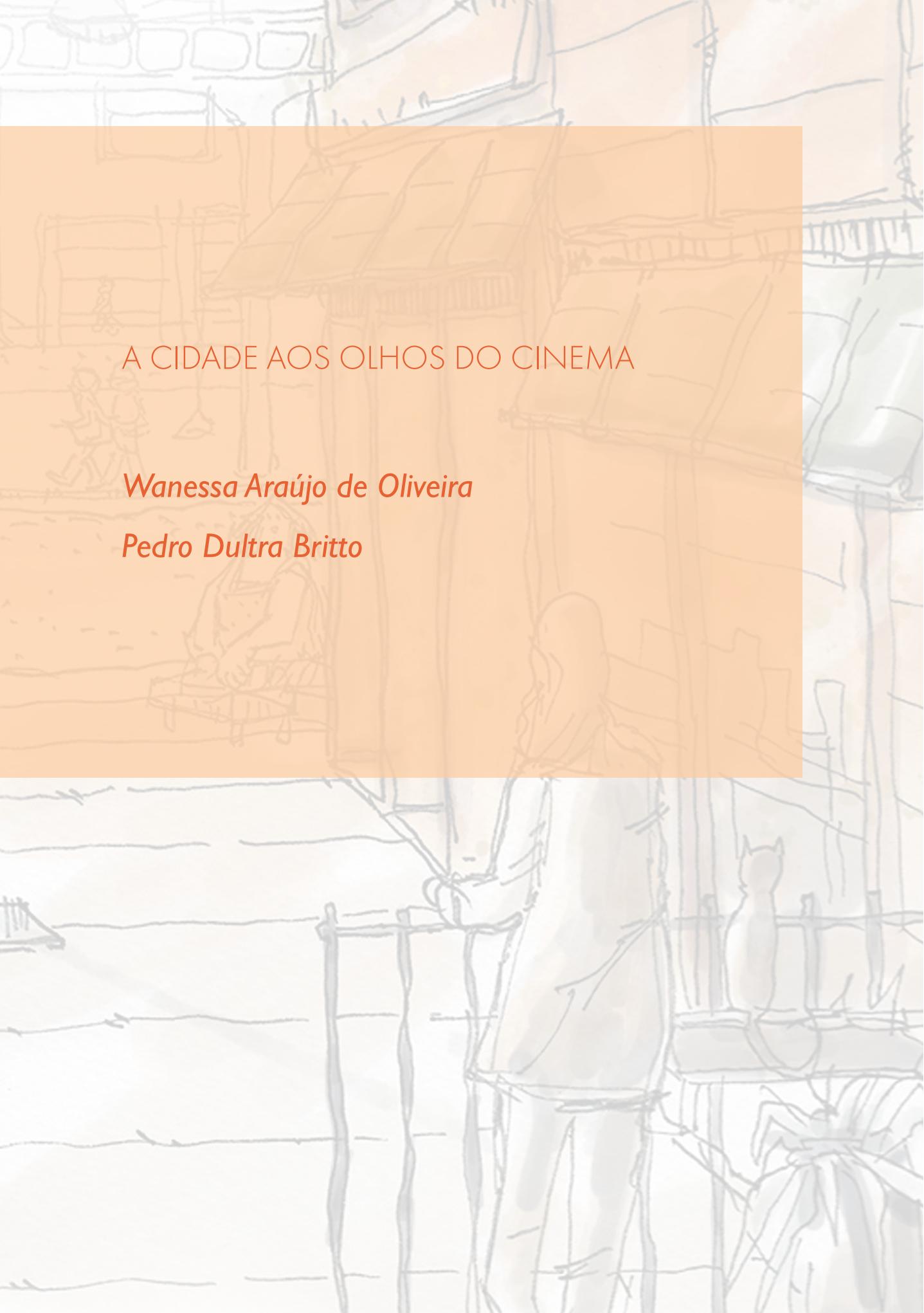
OLIVEIRA, Sérgio. *Os adolescentes e o espaço público: um estudo na Amora (Seixal-Portugal)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Barcelona, 2006.

RINALDI, Carla. *Diálogos com Reggio Emilia: escutar, investigar e aprender*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

ROMÉRO, M. A.; *Retrofit e APO*: conforto ambiental e conservação de energia: eficiência energética. Material didático do Curso de pós-graduação, *lato sensu* em reabilitação ambiental sustentável arquitetônica e urbanística. REABILITA V. FAU. UNB. Brasília. 2013. Disponível em: <<http://www.reabilita.fau.unb.br/course/view.php?id=18>> Acesso em: 20 dez. 2013.

ROWDEN, Emma. As instalações à distância para crianças e testemunhas vulneráveis: novas perspectivas a propósito de uma tipologia espacial emergente. In: BRANCO, Patrícia (org). *Sociologia do (s) espaço (s) da justiça: diálogos interdisciplinares*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2013, p. 161-184.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.



A CIDADE AOS OLHOS DO CINEMA

Wanessa Araújo de Oliveira

Pedro Dultra Britto

RESUMO

Uma cidade edificada em sonho. Imaginada, idealizada, concretizada. Presente, de forma dicotômica, no mundo das ideias e também em nossa realidade. O caráter onírico acompanha Brasília desde antes de sua existência. Uma cidade que alimenta imaginários, livros, filmes e divagações. O cineasta brasileiro Adirley Queirós, observando este “sonho edificado”, propôs em seus filmes – documentais e ficcionais –, a dualidade entre a utopia idealista (Brasília) e as consequências de sua concretização (Ceilândia). Queirós traz um olhar do futuro partindo do passado e do presente, que constrói o Planalto Central constantemente. Mesclando histórias reais com ficção, o diretor coloca os holofotes em quem foi deixado à margem. Olhar para o cinema de Queirós é olhar para o lugar, para o povo, para suas lutas cotidianas e sua interação com o território. Neste estudo, o cinema se faz presente para ilustrar e auxiliar na compreensão da cidade e das pessoas que a constroem. Através da arte de Queirós, enxergamos o nordestino, que veio ao centro do país em busca de uma vida melhor, e seus descendentes. A cidade, também um foco importante na obra do diretor, é abordada aqui como cenário e personagem de uma odisseia. Para compreendermos o estilo atual de Adirley Queirós ao abordar a segregação urbana é necessário relembrar brevemente a história do Cinema Marginal no Brasil. O estilo, que é uma grande influência para Queirós, tem sua ênfase designada à população que vive à margem da sociedade. Com os filmes do Cinema Marginal, assim como as obras de Adirley, é possível mostrar uma parte da realidade que ainda se mantém ignorada por muitos. Narrativas que discutem temas como território, segregação – racial e social –, segurança, política, utopias, urbanismo, cultura, identidade, entre diversos outros. Os filmes *Rap – O canto da Ceilândia* (2005), *A Cidade é uma só?* (2013) e *Branco sai Preto fica* (2015), todos de Adirley Queirós, são narrativas das distopias da capital brasileira. Relatos dos que viram e construíram uma capital erguida no meio do sertão, e que foram apartados do sonho utópico, se defrontando com uma realidade segregacionista, muitas vezes autoritária e claustrofóbica.

Palavras-chave: Cinema; Brasília; Ceilândia; Segregação

1. CIDADE CINEMA

Ao tomar a posição de espectador, pelo tempo que durar a narrativa, assina-se um contrato. Neste espaço de tempo, assume-se aquele universo fictício como uma realidade presente. Alí, tudo é possível. Viagens no tempo e no espaço, seres mágicos e mitológicos que só cabem existir no cinema, na imaginação ou em sonhos.

Inicialmente abordando apenas o universo fantástico, com quase meio século de sua criação, o cinema passa a abordar questões sociais. Um dos estilos que abraçou essa temática foi o Cinema Novo, que surgiu no período pós-guerra, a partir de 1945 na Itália. Os filmes cinemanovistas retratavam a situação social italiana, rural e urbana, em ruínas decorrentes da 2^a Guerra. As ruas e cidades se tornavam cenários possíveis (BERNARDET, 1980). Nesse momento, o cinema se estruturou como um instrumento de luta e constante busca por novos caminhos sociais, culturais, estéticos e políticos (BERNARDET, 2009).

Chegando ao Brasil, na década de 1950, o Cinema Novo retratou principalmente a temática rural, abordando a miséria do povo nordestino. Sem a intenção de mostrar ao mundo estrangeiro os costumes de uma terra exótica, como afirma Bernardet (2009), os filmes expressavam uma visão crítica da sociedade brasileira, observadas sob um viés sociológico.

A década de 1950 foi um período de intenso fluxo migratório para o centro do país em decorrência da mudança da capital, e nas décadas iniciais da vida de Brasília, falar sobre grupos segregados já era um tema abordado no cinema. O Cinema Udigrúdi¹ ou Cinema Marginal, nascido como uma vertente do Cinema Novo, já mirava seus olhos para o tema. O próprio nome ‘Cinema Marginal’ foi uma referência ao longa de Ozualdo R. Candeias, *A Margem*, de 1967 (PUPPO, ALBUQUERQUE, 2004, p. 12).

No longa de Candeias, é retratado um romance vivido às margens do rio Tietê, na cidade de São Paulo. Ozualdo leva o espectador a acompanhar o casal, que vive no local, em suas andanças. No percurso, interagem com outros moradores ou transeuntes. O cenário é composto pelas casas improvisadas às margens do rio, tendo a movimentada me-

¹ Cinema Udigrudi foi o termo abrasileirado cunhado por Glauber Rocha em referência ao Underground norte-americano.

trópole paulista como paisagem de fundo. Há um contraste das casas às margens do rio com os prédios, distantes, mas ainda assim ao alcance da visão tanto dos personagens quanto do espectador, como a dizer que a margem não está tão longe.

Desse estilo de cinema, que fala do povo, das pessoas que quase nunca são vistas, pode-se encontrar semelhanças no olhar contemporâneo de Adirley Queirós. Cineasta goiano, criado desde a infância na Ceilândia, Região Administrativa do Distrito Federal. Sob o olhar dele, pode-se enxergar as contradições da capital federal do Brasil. Moderna, símbolo do futuro, frente a uma realidade que segregava, vitimada por um rápido crescimento urbano. Queirós bebe dessa fonte marginal, fala sobre o que vive e vê, mas mescla essa realidade com a ficção e contextos fantásticos.

1.1 DA NOSSA MEMÓRIA FABULAMOS NÓIS MESMOS

“Da nossa memória fabulamos nós (sic) mesmos”. Essa frase aparece como a última imagem do longa *Branco sai Preto fica* acompanhada de uma data e um local: Ceilândia/DF, janeiro de 2014. O filme, que consagrou o diretor no meio cinematográfico, não deixa de mostrar sua marca já expressa desde seu primeiro trabalho *Rap – O canto da Ceilândia*. O cinema feito por Adirley é uma ode à memória e à vida dos moradores da Ceilândia, e também uma forte crítica. Ele coloca sob holofotes aqueles que foram apartados da modernidade brasiliense.

Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, Adirley comenta que a Ceilândia “é o primeiro aborto territorial”. Esse aborto permitiu que, através do cinema, Queirós revidasse a violência com arte, contando ou fabulando a história sob a perspectiva do abortado. Uma expressão forte como “aborto territorial” pode ser explicada quando se olha para a história do local e do povo que o habita.

Em entrevista à série *Curtas & Festivais* (2015), promovida pelo site Cine Festivais, Queirós afirma que só durante a faculdade, cursada na UnB, pôde perceber as contradições entre Brasília e Ceilândia. O choque se deu, segundo o diretor, ao perceber o trajeto diário feito de ônibus, com duração de 1 hora e 30 minutos para chegar à universidade e se ver em meio a pessoas de classe média, em sua maioria. Ao notar essa contradição, Queirós diz ter começado a entender o que é Ceilândia, e reconhecer a relação opressora entre Brasília e Ceilândia, Centro e Periferia.

Acerca dessa relação observada por Queirós, pode-se buscar discussões em autores como Yi-fu Tuan (2012), que traz uma análise acerca do etnocentrismo, dizendo que quanto mais distante do centro, mais o ser humano perde atributos humanos, quanto mais distante do centro, menos civilizado é o indivíduo. Michel de Certeau também analisa esse distanciamento, que parte de uma classe que se “distingue” do resto e só abarca informações que estão ao seu alcance, “uma elite que toma seus modelos pela realidade” (CERTEAU, 1998, p. 310). Esse seletivo e elitizado grupo, em sua grande maioria, opta por ignorar o que está distante do seu campo de visão, tomando como verdade apenas aquilo que lhe cerca, e considerando inferior ou até mesmo perigoso o que está distante desse núcleo distinto.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman também traz essa reflexão. O autor diz que a tendência ao medo gerou uma obsessão maníaca pela busca por segurança. Assim, os que possuem recursos econômicos buscam a garantia dessa proteção em empresas de segurança privada, ou se deslocando para áreas mais nobres e tranquilas. Aos pobres, que não têm essa opção de fuga ou de “comprar segurança”, resta sofrerem as consequências negativas dessas mudanças, e acabam por ser considerados parte causadora desse medo. (BAUMAN, 2009). Por entender essa relação hierárquica, o diretor retratada essas populações indesejadas nos centros “civilizados” – as quais ele próprio faz parte – empurradas para locais distantes ou separadas por muros que cercam os limites da cidade e impedidas de macular a realidade da seleta elite.

Ainda na mesma entrevista supracitada, o diretor fala de suas influências. Diz que seu primeiro contato com o cinema documental foi com o filme nacional *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991), de Vladimir Carvalho. Foi nesse filme também que Adirley viu, pela primeira vez, Ceilândia representada em uma tela.

A narrativa de Vladimir, que deu início ao contato de Queirós com o cinema documental, se inicia com dois questionamentos de Bertold Brecht: “Quem construiu a Tebas de sete portas? Nos livros estão os nomes dos reis. Arrastaram eles os blocos de pedra?” e “Para onde foram os pedreiros na noite em que a Muralha da China ficou pronta?”. Nesse primeiro contato, Adirley já é impactado pela história dos candangos, os construtores de Brasília que não tinham ali sua terra prometida. Assim como os construtores de Tebas e da Muralha da China, não tem

seus nomes inscritos nos livros. Na narrativa, suas falas e lembranças são intercaladas com o poema de Jomar Moraes Souto e as imagens e contrastes dos operários na época da construção, agora residentes da Ceilândia e outras Regiões Administrativas.

A poesia, recitada no filme, provoca uma quebra com a realidade das histórias contadas pelos cangangos. O elemento lírico, alternado com os depoimentos, traz um caráter onírico à realidade pesada narrada pelos personagens. Os entrevistados mostram em suas falas o sentimento de frustração com a ilusão vendida sobre o Eldorado Brasiliense e a realidade encontrada.

Outras influências que contribuíram na construção de sua composição de um Distrito Federal fantástico e pós-apocalíptico, foram os filmes assistidos na infância, sendo *Blade Runner- O Caçador de Andróides* (Ridley Scott, 1982) um dos mais citados por Adirley. Daquele cenário de destruição da Los Angeles distópica de 2019 de Scott é possível encontrar semelhanças em *Branco sai Preto fica*. Ambos filmes são predominantemente escuros e transmitem uma sensação de claustrofobia, com seus excessos de materiais no cenário. Uma mescla de publicidades antigas e tecnologias que já viraram sucatas.

Além disso, os personagens amputados, trazidos por Queirós em *Branco sai Preto fica*, Marquim e Sartana, se comunicam com a ideia dos androides de Scott. A falta de membros é compensada por eles com aparatos mecânicos, os tornando, de certa forma, parte homem e parte máquina.

Unindo essa bagagem cinematográfica com os conceitos de democratização territorial – termo utilizado pelo diretor – desenvolvidos a partir de estudos das obras de Milton Santos, e de sua própria relação com espaços conflitantes (Brasília x Ceilândia), Queirós delimitou seu tema: Ceilândia, com suas realidades e fabulações. O território mostrado em seus filmes não é somente o espaço onde os embates sociais ocorrem, ele não é apenas o cenário, é também um dos objetivos desses embates.

De acordo com Milton Santos (1997), um Estado-nação se forma com base em três elementos: o território, um povo e a soberania. O espaço surge da utilização desse território pelo povo, e as relações desse povo com o território são geridas pela soberania (SANTOS, 2012). A partir dessa definição e de outras análises das obras de Santos, Queirós reflete sobre o território e a relação de seu próprio povo, questionando essa soberania que separa uns de outros.

De certa forma, todos os filmes do diretor contam uma mesma história. São diversos tempos compartilhando um mesmo espaço, e tiveram seu início em um mesmo ponto: a construção da capital. Os desdobramentos desse período construíram as histórias contadas nos filmes. Ceilândia, Brasília e as narrativas de Queirós se entrelaçaram.

Sobre essa junção da história e do tempo com o filme, o escritor e cineasta Jean-Claude Carrière diz que eles se cruzam por todos os lados. Com um filme, pode-se contar a história, recontar um passado e até torná-lo a própria história. O autor ainda afirma que não estamos acostumados ao tempo, nem ao passado que se acumula atrás de nós, nem ao futuro que se abre a nossa frente. (CARRIÈRE, 2014). Adirley se mostra disposto a encarar o tempo, e com o cinema em suas mãos, o passado e presente se emaranham, destrinchando a história para contar um futuro.

Este jogo com o tempo vai além do viés cinematográfico, chegando na cidade projetada, que, por nascer antes na cabeça de um arquiteto, sofre com a ausência de um passado, de uma carga histórica. Helena Bomeny se refere à Brasília como uma cidade “planejada para um tempo infinito em suas linhas retas e seu traçado racional” (BOMENY, 1991, p. 204). A capital é atemporal, ou ainda, uma “cidade do tempo ausente”, como define Valéria Silva (2008).

[...] as cidades cuja espessura temporal atinge a muito longa duração recebem o nome de cidade histórica para assinalar sua longevidade e duração – o espaço figura como marca e testemunho do tempo – pois, a cidade histórica alimentou-se de tempo, assim, difere das cidades do tempo ausente, onde tudo é simultaneidade e o espaço não mais revela as marcas do tempo, mas o simula. O tempo ausente, entretanto, não é um tempo abolido, mas sim um tempo que espera “acontecer”, que espera para transcorrer. (SILVA, 2008, p. 32-33).

Desta forma, Brasília, como uma cidade do tempo ausente, dança entre as temporalidades, intensamente conectada tanto a seu passado recente, pois não é uma cidade histórica, quanto a sua expectativa de futuro.

Caminhando entre discursos falados, cantados, desenhados, realidades e ficções, Queirós brinca com as possibilidades dos desdobramentos da história já vivida. Algumas vezes com aventuras de agentes intergalácticos que viajam no tempo para alterar algum fato histórico, como é o caso em *Branco sai Preto fica*; outras vezes acompanhando um candida-

to fictício, morador da periferia, em sua campanha pelo Distrito Federal como em *A Cidade é uma só?*; outras ainda simplesmente registrando memórias e angústias de quem sentiu na pele a apartação.

Para o crítico André Bazin (2016), o cinema é um sonho da humanidade, céu platônico que permitiu representar a vida e inscrever na película o *continuum* do mundo, de forma a mostrar um mundo mais real. É o que faz Queirós em suas ficções, transforma a realidade em fábula para mostrá-la ao mundo. Sob esta ótica pode-se buscar o conceito de hiper-realidade, proposto por Jean Baudrillard. Acerca dessa representação do real, o autor afirma que:

O cinema nas suas tentativas actuais (sic) aproxima-se cada vez mais, e com cada vez mais perfeição, do real absoluto, na sua banalidade, na sua veracidade, na sua evidência nua, no seu aborrecimento e, ao mesmo tempo, na sua presunção, na sua pretensão de ser o real, o imediato, o insignificado. (BAUDRILLARD, 1981, p. 64).

Segundo o autor, a busca por produzir e reproduzir é uma forma de trazer de volta a realidade perdida, isso é a hiper-realidade, o cinema representando o real, que termina por plagiar a si mesmo. Nas telas o real se supera, ele consegue dar forma a uma objetividade que a própria realidade não possui.

A população retratada pelo diretor é real. Possui um passado marcado por uma história de luta por sobrevivência. Um povo que teve a vida fragmentada, descontinuada em decorrência de deslocamentos a que foi imposto e que é tratado por Queirós em suas narrativas; a saída do Nordeste na década de 1950, a expectativa frustrada de construir uma vida em Brasília e a retirada forçada do território que alimentou esperanças. Em um período de aproximadamente 20 anos, estas pessoas habitaram o não lugar, definido por Marc Augé (1994) como espaços de passagem incapazes de gerar identidade.

Augé (1994) traz a ideia de 'não lugares' como uma oposição ao conceito de 'lugar' apresentado por Marcel Mauss (1974) como sendo uma cultura localizada no tempo e no espaço. "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar" (AUGÉ, 1994, p. 73).

Um mundo que é fruto do modernismo e que está fadado à individualidade, à passagem e ao efêmero, “O espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 1994, p. 95). Foi nesse não lugar, onde a identidade não tem espaço, que os migrantes operários habitaram.

Ao se fixarem no território, naturalmente se gerou uma busca por criar um elo afetivo com o lugar. Esse elo é definido por Yi-Fu Tuan (2012) como topofilia, que são “os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (TUAN, 2012, p. 136). Um dos meios em que esse elo se deu foi através da cultura de rua, com *street dance, grafite, rap e hip hop*.

Ainda em entrevista a série Curtas & Festivais em 2015, Adirley afirma que, ao fazer cinema, sua referência não é o cinema, e sim o *rap*. Ele classifica o canto como espaço, e assim dá o nome ao seu primeiro trabalho no cinema, o curta documental *Rap – O Canto da Ceilândia*.

1.2 RAP - O CANTO DA CEILÂNDIA (2005)²

“Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas!”. É assim que se inicia o primeiro curta documental de Adirley Queirós, com a fala do *rapper* Alexandre Silva, também conhecido como ‘X’,² ex integrante do grupo de *rap* Câmbio Negro, extinto em 2000. A narrativa consiste em relatos orais de quatro *rappers* ceilandenses, que a partir da música contam suas histórias e levantam a bandeira do lugar. Relatam preconceitos vindos de todos os lados e a relação de exclusão que parte de Brasília. Os quatro entrevistados foram escolhidos por suas idades. Todos nasceram em épocas aproximadas ao nascimento de Ceilândia, assistiram e participaram de quase toda sua história.

O curta é a gênese do cinema de Queirós, com forte carga política, questionando e discutindo as mais diversas formas de opressão: cultural, econômica, racial, territorial e histórica. Opressão que vêm de forma hierárquica de Brasília para as Regiões Administrativas, mais especificamente Ceilândia, objeto do atento olhar cinematográfico de Adirley.

As entrevistas foram feitas nas ruas da cidade, nas casas dos entrevistados e em locais frequentados por eles. Sem alterar o entorno, Queirós

² Neste artigo serão abordados apenas três filmes do diretor Adirley Queirós, que permitirão discutir as temáticas elencadas. São eles: *Rap – O canto da Ceilândia*; *A cidade é uma só e Branco sai Preto fica*.

mostra as coisas como são de verdade, sem maquiagem. Em frente a feiras, em ruas sem asfalto, entre partidas de sinuca em um bar. Ceilândia pura como é, é o espaço de fala desses homens e também o cenário de suas narrativas.

Em entrevista a série Curtas & Festivais, Queirós explica que o ‘canto’ presente no título não é a música, e sim o território. A escolha dos *rappers* pela idade próxima à idade da cidade foi com a intenção de falar do território com homens que fizeram parte do processo de construção desse espaço, e que tinham no *rap* algo que transcendesse ao sentido musical, mas que fosse também, uma questão de trabalho e de afirmação cultural. Que usassem o *rap* como lugar de fala.

Ao buscar definir o *rap* e o *hip-hop*, Japão, um dos entrevistados e integrante do grupo Viela 17, afirma que o *rap* é um protesto cantado e o *hip-hop*, um “movimento de pessoas não organizadas, que estão tentando atingir um local”. Com essa fala, Japão mostra que Adirley não é o único a ver relações entre o canto e o território, e reforça essa afirmação quando questionado sobre ser brasiliense ou não, respondendo: “Se eu sou brasiliense? Não! Eu sou ceilandense de corpo e alma!”.

Ao perguntar a outro *rapper*, agora Marquim, do grupo Tropa de Elite – que se tornaria personagem frequente nos filmes de Queirós –, sobre o que pensa de Brasília, ele diz: “Brasília eu enxergo assim: um muro que separa os pobres dos ricos, entendeu? Tanto que daqui pra Brasília dá 50 minutos de viagem. Esse muro vai pra vários lados... Brasília é lá, Ceilândia é aqui. Então, eu não moro em Brasília. Eu moro na Ceilândia!”. Sobre esse muro que Marquim diz existir, Queirós o construirá em 2014 no híbrido documentário/ficção *Branco sai Preto fica*, mostrando para todos, através do cinema, o que já era uma realidade para eles desde a construção de Ceilândia.

Os quatro *rappers* mostram que, por meio de uma cultura que é tida como marginalizada (*break, rap, hip hop, grafite*), fazem seu protesto. Para eles, o *rap* gerou o orgulho de ser ceilandense. Esse orgulho de pertencer a um local é a identidade, perdida na descontinuidade, ressurgindo e se reafirmando com a cultura de rua.

Parte desse orgulho também está representado na Caixa d’Água³ de Ceilândia, citada pelo *rapper* X como um símbolo de luta da população, uma

³ Todas as referências a Caixa d’Água de Ceilândia serão escritas com letra maiúscula devido a seu valor simbólico.

conquista de importância nunca pensada ao se imaginar uma caixa d'água. X relembra sua infância, quando as casas não possuíam banheiro. Havia apenas buracos no chão do lado de fora. Os banhos eram tomados com bacias ou “banhos de canequinha” como o próprio *rapper* relata. Nesse momento de reviver essas memórias infantis, ele questiona: “O que é a Caixa d’Água de Ceilândia?” e já traz a resposta em seguida: “Aquilo ali é um símbolo de uma história de luta, meu irmão! Aquilo ali foi a sobrevivência da gente, saca?! De botar as latas no carrinho de mão, ir lá pra (sic) poder buscar água quando o carro pipa não passava. Naquelas latas cê (sic) trazia água pra beber, pra fazer comida, pra lavar roupa, pra tomar banho...”.

A importância da Caixa d’Água pode ser explicada quando se conta a história da região. Grande parte dos “remanejados” para o terreno que viria a ser Ceilândia, eram candangos, vindos do Nordeste durante a década de 1950, provavelmente ainda com uma forte lembrança da seca que se intensificou no ano de 1958, que foi relatada por Kubitscheck no livro ‘Por que construí Brasília’ (KUBITSCHECK, 2009). Ao chegarem a essa segunda “terra prometida” – a primeira era Brasília –, se deparam com um vasto loteamento sem saneamento básico, iluminação pública, nem água encanada, somente um extenso campo de terra com as demarcações dos lotes. Queirós compara o cenário encontrado por eles ao cenário do filme *Dogville* (2003), do cineasta dinamarquês Lars von Trier, onde só existem demarcações no chão que representam os limites das casas da pequena vila. De todos os problemas enfrentados na Ceilândia, a água foi o último a ser resolvido. Desta forma, os ceilandenses incorporaram significado à Caixa d’Água, por a tornarem símbolo desse período.

Projetada pelo arquiteto Ney Gabriel de Souza e construída em 1971, o terreno, que se tornaria Ceilândia, consistia em dois eixos cruzados em um ângulo de 90º. Um espaço demarcado, sem luz, água e esgoto, “ pronto” para receber milhares de pessoas. Já em 27 de março do mesmo ano, o então governador Hélio Prates lançava a pedra fundamental da cidade, onde hoje está localizada a Caixa d’Água de Ceilândia, e no mesmo dia deu-se início ao processo de assentamento das vinte primeiras famílias transferidas da chamada invasão do IAPI.

Com a população – em constante crescimento – retirada de suas casas improvisadas no Plano Piloto e enviada para a nova cidade no mesmo ano de sua construção, somente no ano de 1973, dois anos após o início dos

processos de assentamento, as obras do Reservatório Elevado de Ceilândia, mais conhecida como a Caixa d'Água de Ceilândia, foram iniciadas.

Foram longos períodos com a obra do reservatório parada ou em lento processo de edificação, e apenas no ano de 1977 o projeto da Caixa d'Água, elaborado pelo arquiteto Gerhard Leo Linzmeyer, começou a funcionar. Durante todas essas etapas de construção, que se estenderam por mais de 6 anos, a população ceilandense era abastecida por caminhões pipa que passavam a cada 8 dias, como é citado no curta. Em uma odisseia diária por água, os ceilandenses viveram por 6 anos em racionamento, limitando o uso até a próxima passagem do caminhão pipa que viria reabastecer toda a cidade.

Símbolo de luta e memória, e também devido a sua centralidade, com toda essa carga histórica, a Caixa d'Água se tornou cartão postal da região. Com o crescimento da cidade a população passou a temer que a especulação imobiliária afetasse um marco tão importante na história do local. No ano de 2011, quando a cidade comemorava 40 anos, alguns grupos se reuniram no Fórum de Cultura da Ceilândia e solicitaram o tombamento da Caixa d'Água para a Secretaria de Cultura. A partir daí se iniciou um processo de pesquisa histórica (PEREIRA, 2017), e em novembro de 2013 o reservatório foi tombado como Patrimônio Histórico do Distrito Federal.

Para reforçar o significado desse símbolo para a população, a imagem da Caixa d'Água ceilandense estampa a logo da Feira Central, localizada em frente a Caixa na região central, e aparece também repetidas vezes em grafites ou edifícios comerciais, e até no brasão do time Ceilândia Esporte Clube, fundado em 1979, reafirmando a importância do elemento para os moradores da região. Michael Pollak (1992) observa a relação da memória – social ou individual – na construção da identidade. O autor afirma que

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204)

A Caixa d'Água é esse elemento de memória identitária coletiva. Transformada em símbolo, ela transporta em si a memória e reforça a construção da identidade ceilandense. Da mesma forma, a cultura de rua – *rap*, *hip hop*, gírias e vestuários –, se tornou ferramenta de trabalho e espaço

de fala dos personagens apresentados por Queirós. Ambos elementos, a cultura e a Caixa, possuem encrustados em si essa carga social e histórica.

Pierre Bourdieu (1989) traz suas análises acerca do desenvolvimento da identidade por meio de uma representação mental – tendo como um dos exemplos a língua e o sotaque – e/ou de representações objectuais – bandeiras, insígnias, emblemas, e talvez, no caso de Ceilândia, uma caixa d'água –, porém, a abordagem dada pelo autor acerca destes símbolos, é sua ênfase como elementos de manipulação, domínio, busca pelo poder, uma forma de imposição identitária. No caso ceilandense, o simbolismo da Caixa d'Água e sua importância para o território, sua contribuição para o desenvolvimento da identidade daquele povo, partiu do próprio povo. Toda carga e importância no elemento, foram postas pela população, tendo a Caixa não como um objeto de manipulação, e sim um símbolo representante da luta, da resistência e da memória do território e de seu povo.

Caminhando pelas ruas da cidade como um observador atento, *Rap – O Canto da Ceilândia* é o filme que mais se percebe estampado em cada pedaço daquele território. O grafite está por todos os lados. O visual que remete ao *rap* e ao *hip hop* faz parte do vestuário de muitos jovens. As rimas dos *raps*, assim como ritmos, sotaques e demais características da cultura nordestina podem ser vistos e escutadas sem muito esforço, atestando que por meio desse estilo é possível se comunicar com essa população e incluí-la no cotidiano citadino sem que ele seja visto como um potencial criminoso. Adirley, ao mostrar e dar espaço no cinema, além do espaço do *rap*, contribui para que essa imagem de criminalidade associada à cultura de rua seja desmistificada.

Já neste primeiro filme, Queirós imprime sua identidade cinematográfica, que o acompanha em todas as narrativas e finalizando seu primeiro curta, deixa uma lacuna no debate que seria complementada com seus próximos filmes, abordando duas cidades que nunca foram uma só!

1.3 A CIDADE É UMA SÓ (2011)

Traços do projeto da capital são desenhados na tela. O desenho se finaliza e as pontas das asas sul e norte se tornam chamas que consomem o projeto do Plano. Um homem negocia um terreno em Ceilândia. O título do filme aparece sobre um X vermelho. No longa *A Cidade é uma*

só? Queirós mescla realidade e ficção para mostrar o abismo – ou o muro – entre o Plano Piloto e Ceilândia.

No início da década de 1970, os moradores das favelas que se formaram nos arredores do Plano Piloto desde o início de sua construção foram retirados de suas casas pela Campanha de Erradicação de Invasões (CEI). O 'x' que aparece no início da narrativa acompanhando o nome do filme *A cidade é uma só?* era o símbolo desenhado nas casas improvisadas para marcar quais seriam retiradas do local. No cartaz, ele aparece cobrindo o projeto do Plano Piloto, podendo expressar tanto uma negação ao Plano, como a ausência do direto àquele território.

Nesse processo, milhares de pessoas foram expulsas do Plano e relocaladas a aproximadamente 30 km de Brasília. A nova “terra prometida” ganharia um nome que homenagearia a campanha “benfeitora”: Ceilândia.

Nesta obra, a cidade é o tema central, construída e idealizada por forças políticas. Na narrativa, o passado e o presente se entrelaçam assim como a ficção e a realidade. Coabitam o mesmo espaço, destrinchando uma só história. O próprio diretor, representando ele mesmo, aparece em cena em alguns momentos interagindo com os personagens, reforçando essa mescla entre real e ficção e confundindo o espectador, dificultando essa separação do que é história ou fabulação.

A proposta, imposta aos considerados invasores, de habitar um território novo, destinado a eles, uma *tábula rasa*, assim como Brasília havia sido um dia, parecia uma boa alternativa. Porém, essa terra nova deveria se desenvolver o mais longe possível do Plano Piloto.

Esse passado, que teve como principal roteiro a CEI, confronta o presente, com o poder estatal ainda ordenando o processo segregatório, agora tendo a especulação imobiliária como aliada.

Acerca dessa relação dos tempos, Aldo Rossi (2001) aponta que deve-se compreendê-los considerando que o passado se reflete no que se vive no presente, assim, é notório concluir que um é resultado do outro. Queirós explora essa relação temporal durante a narrativa.

O filme apresenta esses dois tempos. Os entrevistados na obra intercalam suas lembranças do passado em Brasília e no entorno e lamentos por se sentirem enganados quando acreditavam contribuir para a construção de algo novo, com promessas de ser melhor do que a realidade conhecida até então.

Uma dessas personagens, fictícia, porém que representa a realidade é Nancy Araújo. Partícipe da história, Nancy vai em busca de suas lembranças da infância. Aluna de uma escola pública, quando criança cantava uniformizada junto aos colegas de classe num coral que promovia a CEI. Incapazes de prever que seriam negativamente afetados pelo empreendimento, ainda auxiliavam em sua propaganda. O objetivo da campanha era embelezar a capital, e como a própria entrevistada diz “Os pobres ‘enfeiavam’ a cidade”.

Carlos Vainer (2000) apresenta a ideia da cidade como, entre outras coisas,⁴ mercadoria a ser vendida, implicada em interesses empresariais. Em decorrência disso, “depende, em grande medida, do banimento da política e da eliminação do conflito e das condições de exercício da cidadania” (VAINER, 2000, p. 78). Para ser “vendida” têm-se uma preocupação com a imagem dessa mercadoria, e um dos principais problemas diagnosticados nessa empreitada de embelezamento é a “forte visibilidade da população de rua” (VAINER *apud* Plano Estratégico do Rio de Janeiro, 2000, p. 82). Com essa conclusão do Plano Estratégico carioca – que, apesar de tratar exclusivamente do Rio de Janeiro, pode ser aplicada a muitas outras cidades – a pobreza passa a ser considerada um problema paisagístico.

Do outro lado da narrativa, Dildu é um personagem ficcional, apresentado a Adirley como sobrinho de Nancy. Um faxineiro que se candidata a deputado distrital. Seu maior objetivo é conseguir que os “apartados” de Brasília – ele próprio está incluso como um apartado –, sejam reconhecidos pelo governo. Dildu ressignifica o ‘x’, transformando-o em símbolo de memória desse passado e da luta pelos direitos dessa população que o candidato deseja representar.

Um terceiro personagem, que aparece poucas vezes mas tem uma função importante na narrativa, é Zé Antônio, apelidado por Dildu de Cunhado. Ele é o corretor de imóveis que aparece nos primeiros minutos do filme negociando um lote. Grande parte das cenas de Zé Antônio se passam dentro de um carro em movimento, algumas vezes em Brasília, auxiliando Dildu na distribuição de santinhos, outras na Ceilândia, percurso que é permeado por pequenas lembranças do personagem

4 Segundo o autor “a cidade é uma *mercadoria*, a cidade é uma *empresa*, a cidade é uma *pátria*” (VAINER, 2000, p. 77).

relativas aos locais em que passa. É através deste personagem que as discussões acerca da especulação imobiliária se tornam possíveis.

Brasília é mostrada poucas vezes, e quando aparece é explícita a relação (ou a total falta de relação) de desconforto dos ceilandenses diante da capital. O trajeto, feito de carro por Dildu e Zé Antônio é confuso. Eles se perdem nas tesourinhas por não serem familiarizados com a estrutura da cidade. Essa sequência de cenas mostrando esse trajeto no início do filme, já permite que o questionamento presente no título do longa seja respondido. Não, a cidade não é uma só!

Em meio a esse trajeto por Brasília, Dildu e Zé Antônio partem para uma etapa da panfletagem a pé. Nesse momento é possível notar mais contrastes entre as duas cidades. Brasília com extensos espaços vagos e por longos momentos tendo apenas os dois personagens em cena, e Ceilândia sempre movimentada, preenchida por casas e pessoas.

Observando estes três personagens, Nancy, Dildu e Zé Antônio, torna-se possível classificá-los como representantes das chamadas “classes perigosas” defendidas por Robert Castel e analisadas por Bauman em ‘Confiança e Medo na Cidade’ (2009). Na obra, Bauman as separa em duas etapas: as “classes perigosas originais” e as “novas classes perigosas”. A primeira era constituída por um excesso de pessoas que foram temporariamente excluídas e ainda não tiveram possibilidades de reintegração. Essa parcela da população foi segregada pela perca de sua “utilidade funcional”. Já a segunda etapa, as novas classes perigosas, são as pessoas incapacitadas de se reintegrarem, pois não se adaptariam, não seriam úteis mesmo após uma tentativa de “reabilitação” (BAUMAN, 2009).

A história contada por Nancy mostra uma época em que ao final das obras da nova capital, grande parte dos operários perdeu sua função. Havia muita mão de obra disponível, mas não havia mais trabalho. Gente indesejada em excesso. Estes representam as “classes perigosas originais”. Já na empreitada política de Dildu, pode-se conectá-la a descrição das novas classes perigosas. Acompanhando os percursos do personagem, é perceptível seu desconforto em Brasília, sua falta de conexão com o movimento e a estrutura da cidade, a dificuldade de deslocamento, em carro ou caminhando, e integração. Sua candidatura como deputado distrital tem o objetivo de lutar pelos seus iguais, pelos ceilandenses excluídos, mas para isso, seria necessária essa “reabilitação” que se mostra improvável.

Essa possível negação de reabilitação é mais intensificada nos minutos finais da narrativa, quando Dildu, sozinho e com poucos panfletos, se vê diante de uma grande carreata, confrontando sua pequena peregrinação batendo de porta em porta em busca de votos com toda a estrutura dos grandes partidos políticos. Ainda assim, a narrativa finaliza com um personagem demonstrando esperança. Segue cantarolando com seus santinhos em mãos.

1.4 BRANCO SAI PRETO FICA (2014)

Antiga Ceilândia, DF. É noite. Sobe-se lentamente um elevador externo a céu aberto em uma residência com paredes pichadas. Ao atingir um andar superior, abre-se o campo de visão. Outras casas semelhantes podem ser observadas, de dois ou três andares, pintura gasta, sem reboco. No interior da casa pichada, outro elevador em movimento. Desce a escada adaptada um homem negro em uma cadeira de rodas. O ambiente interno se assemelha a um *bunker*, pronto para resistir a uma guerra. O homem mexe em um objeto metálico e parece sintonizar um rádio. Coloca uma música, se posiciona em frente a um microfone e inicia sua fala em uma transmissão informal. Esse homem é Marquim. O *bunker* é sua casa. E o que ele narra, são lembranças de um dia trágico em seu passado.

Cada civilização histórica [...], começa com um núcleo urbano vivo, a pólis, e termina num cemitério comum de cinzas e ossos, uma Necrópolis, ou cidade dos mortos: ruínas chamuscadas pelo fogo, edifícios aluídios, oficinas vazias, montões de lixo sem significação, a população massacrada ou conduzida à escravidão (MUMFORD, 2008, p. 63).

A Ceilândia futurística de *Branco sai Preto fica* parece estar se aproximando desse fim. Os personagens são sobreviventes em uma cidade que parece enferrujar e se perder num emaranhado de sucata.

A narrativa é um resgate histórico e também um filme de confrontos. Outro híbrido de documentário e ficção. Duas vítimas de violência policial em um baile de *Black Music* no Quarentão, local de festas na Ceilândia no ano de 1986. A fala de um dos policiais dá nome ao filme “Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! branco sai, preto fica!”. Toda narração de Marquim é acompanhada por fotos do baile no Quarentão.

Ambos personagens conduzem a narrativa: Dj Marquim, que ficou paraplégico na ação policial, e Sartana, que perdeu a perna ao ser pisoteado pela polícia montada no ataque, e produz próteses mecânicas com suca-ta. É esse ataque que Marquim relata no início da narrativa.

Em paralelo a esses pontos de realidade na história contada no longa, existe o agente intergaláctico Dimas Cravalanças, enviado do futuro para encontrar Sartana e Marquim, e coletar provas de crimes contra a comunidade negra e periférica. Ele viaja no tempo em sua nave, um container, que chacoalha com luzes coloridas em movimento.

Nessa versão fantástica do Distrito Federal, Brasília é cercada por um muro que a separa das Regiões Administrativas. Só se atravessa para o outro lado com um documento, um passaporte que, naturalmente, poucos tem o direito de possuir.

David Harvey (2004), discutindo as possibilidades e impossibilidades da utopia, narra um momento em transe em que o mantra “não há alternativa” é repetido mentalmente pelo autor, o levando em seguida a um sonho com um tempo ainda não alcançado. Num futuro não especificado, o autor narra fatos importantes de uma revolução que encontrou seu fim no ano de 2020. Retrocedendo aos acontecimentos, Harvey, em sonho, relembra que por volta do ano de 2010, grande parte da riqueza do mundo, concentrada nas mãos de poucos, “era gasta na construção de formidáveis barreiras contra pobres [...] quanto maiores as barreiras, tanto mais os miseráveis da terra pareciam constituir um perigo em constante aumento” (HARVEY, 2004, p. 337). Erigindo esse muro em *Branco sai*, Queirós demonstra em imagens essa apartação desejada por essa parceira da população privilegiada.

No longa, Adirley aborda a amputação que vai além dos membros perdidos ou que não respondem mais aos impulsos cerebrais. *Branco sai* vai além das pernas de Marquim e Sartana. Suas vidas foram amputadas em um processo de exclusão social e racial que está distante da ficção, mas é na Ceilândia sci-fi que um acerto de contas se torna possível.

Em *As Cidadanias Mutiladas*, Milton Santos diz que ser cidadão é ser como o estado:

... é ser um indivíduo dotado de direitos que lhe permitem não só se defrontar com o estado, mas afrontar o estado. O cidadão seria tão forte quanto o estado. O indivíduo completo é aquele

que tem a capacidade de entender o mundo, a sua situação no mundo e que, se ainda não é cidadão, sabe o que poderiam ser os seus direitos. (SANTOS, Milton, 1997, p. 133).

O “ser cidadão” também é analisado por Ermínia Maricato, que afirma que a práxis urbana adotada no Brasil tem origens na estrutura colonial, que seguiu seu desenvolvimento formando cidades desiguais, divididas em um pequeno território onde apenas os interesses econômicos são reproduzidos, e grande parte da cidade é negligenciada pelo Estado. Essa condição torna a cidadania um privilégio (MARICATO, 2000).

Queirós, como dito anteriormente, só foi capaz de entender o mundo a sua volta quando teve sua realidade ceilandense confrontada com o cotidiano de Brasília. Ali, se tornou um indivíduo completo e um verdadeiro cidadão aos olhos de Milton Santos, e no cinema, pôde dar a força a seus personagens para defrontar – como referenciado por Milton Santos anteriormente – o Estado, e dar a potência necessária a Marquim, para que, na ficção uma vingança se tornasse concreta. E, assim como Queirós revida a violência com arte, seus personagens em *Branco sai* intencionam revidar a segregação com cultura. A cultura negra e de rua negligenciada, afastada e marginalizada será jogada no lugar que mais a repudiou, por meio de uma bomba cultural com músicas e demais elementos da periferia ceilandense para explodir e se espalhar pela capital ordenada.

O filme fala do oprimido e do opressor, sem que esse segundo apareça com clareza. O embate é constante, porém, não está posto diante do espectador. Brasília, como um agente opressor, está presente em toda a narrativa, apesar de sua ausência visual. A violência tratada em *Branco sai* não é exposta de forma explícita. Ela se mostra na fala dos personagens, ao se recordarem dos abusos sofridos. Ela é refletida no cenário, com ruínas e ferros retorcidos, casas e máquinas improvisadas para atender as necessidades de seus moradores e usuários. Ela é exposta nas músicas que compõem a trilha sonora. A violência mostrada por Queirós não é transformada em espetáculo nem banalizada na narrativa.

A ideia de Brasília em *Branco sai* reforça a todo momento o sentimento de “não pertencimento” dos moradores da periferia. Uma segregação que já foi instaurada no fim das obras da capital, e perdura até os dias atuais. Queirós torna essa distância social, decorrente também de uma distância espacial – aproximadamente 30 km –, em um muro, concreto

e visível. Brasília é uma cidade murada. Um feudo moderno. Todos que ficaram de fora dele, não são bem-vindos. Com esse muro, Queirós responde mais uma vez à questão levantada em seu filme anterior: Não, a cidade não é uma só!

A mescla entre realidade e ficção causa uma ruptura na história. Na narrativa, tem-se a sensação de que tudo aconteceu naquele universo fantástico, onde é possível cruzar com um viajante intergaláctico. Mas os fatos relatados por Marquim, que reproduz os sons de música, falas e tiros que escutou no dia do ataque, reavivam essa realidade, trazem o espectador de volta aos fatos e reforçam o caráter documental da narrativa.

Mumford mostra o surgimento do ímpeto de destruição do homem quando esse passa a enxergar o próprio homem como inimigo, e não mais o animal que antes o ameaçava. E ressalta que, a partir disso, a relação destruidora e predatória entre os homens se reflete na cidade. “A medida que as atividades da cidade se tornavam mais racionais e benignas dentro dela, passaram a ser, quase no mesmo grau, mais irracionais e malignas nas suas relações externas” (MUMFORD, 2008, p. 60). Adirley mostra essa relação de combate entre as cidades, entre suas populações.

Nas obras de Queirós é possível observar o início e o fim da cidade, desde seu processo de construção e o desenvolvimento do núcleo urbano através da memória resgatada pelos personagens e a relação do povo com o território presente, e também, o fim da cidade, como aparenta ser a Ceilândia em *Branco sai Preto fica*. A cidade mostrada é como a necrópole exemplificada por Mumford (2008). Ruínas, sucata, edifícios aluídios. O que difere é a população, representada pelos personagens que não deixam a cidade morrer, uma população que tem suas esperanças na cultura do povo, mesmo que, e talvez, principalmente por isso, essa seja marginalizada.

1. 5 CIDADE CENÁRIO E PERSONAGEM

10:32 da manhã. Ceilândia – Centro. Em frente a Caixa d’Água, duas mulheres trabalham oferecendo seus produtos, balas e acessórios para celular, enquanto os carros param no semáforo. Do outro lado da avenida, vê-se a Feira Central de Ceilândia. O comércio intenso, dividido entre lojas fixas na feira e vendedores ambulantes, movimenta o local. Ao redor, nas quadras ao lado, muitas construções protegidas por grades, como as

mostradas em *Branco sai Preto fica*. Pequenas edificações comerciais e residenciais de dois ou três andares.

Atravessando a Avenida Hélio Prates, numa mesma quadra, se concentram lojas de mobiliários, eletrônicos, restaurantes, lanchonetes e o Hospital de Olhos Santa Lúcia. Em um longo espaço vago entre uma sorveteria e o Hospital de Olhos, uma tenda montada de frente para a movimentada avenida abriga três religiosos que realizam “sessões de descarrego” ao ar livre, como anunciado ao microfone por um dos pregadores, e algumas pessoas interessadas no trabalho anunciado. Ainda na mesma quadra, uma fila começa a se formar em frente a um Restaurante Comunitário. Uma mescla de carros de som com propagandas, músicas, conversas e tráfego compõem a trilha sonora deste cenário.

Nesta breve narrativa de uma caminhada curiosa pelo centro de Ceilândia, muitas coisas acontecem simultaneamente. É o retrato do cotidiano de uma pequena parte da cidade, de uma pequena parte da população. E é na cidade que tudo ocorre, se mostrando palco constante do cotidiano. Assim, para se representar o cotidiano, ela se apresenta como principal cenário.

Soares e Donegani (2011) afirmam que “o espaço urbano nasceu e desenvolveu-se como elemento identificador de culturas, constituído por pequenos e grandes “micróbios” sociais” (SOARES e DONEGANI, 2011, p. 148). Por esses chamados “micróbios” entende-se como a rua, as praças, os bairros, locais onde a sociabilidade se concretiza, como os narrados na breve explanação etnográfica supracitada. Os autores esclarecem que a cidade sempre foi cenário de acontecimentos políticos e sociais, como as revoltas, manifestações, troca de mercadorias e lugar de rituais efêmeros que caracterizam a cultura local de cada cidade, e por onde a sociabilidade se efetiva.

Nos filmes de Queirós, as cidades – Brasília e Ceilândia – são mostradas como espaços conflitantes. O caos e a ordem, a pobreza e a riqueza, a violência e a segurança são constantemente postos em choque.

Brasília se apresenta como cenário ideal para a tela, para o ambiente filmico. Em *O Homem do Rio* (Phillippe de Broca, 1964), um dos primeiros filmes realizados na recém-inaugurada capital, já mostrava essa capacidade. Um território vasto, amplo e plano permite que o horizonte se estenda ao infinito, combinado com um céu azul que também parece não

ter fim. Pelas mãos do homem, a cidade surge como elevada pela terra vermelha, e Adrien, personagem interpretado por Jean-Paul Belmondo, se vê diminuto diante da moderna cidade nova ao seu redor.

Em *Brasiliários* (Zuleica Porto; Sérgio Bazi, 1986), Clarice Lispector, representada por Cláudia Pereira, perambula pela cidade, ainda pouco habitada. Caminha aos pés de um edifício monumental. Tudo a sua volta parece estático. Em um trecho do curta, a personagem narra que “Brasília é tão artificial quanto devia ter sido o mundo quando criado”. Neste curta, a cidade se assemelha a um cenário construído para encenação. A vida parece habitar somente em Clarice.

Observando a importância da cidade como um personagem através desses filmes já citados, pode-se compreender a utilização das cidades como cenários cinematográficos.

Neste presente estudo, Ceilândia e Brasília aparecem como cenários dos filmes e de etnografias realizadas durante a pesquisa. Esse mesmo local descrito no início do tópico, foi um dos locais de gravação de uma cena de *A cidade é uma só?*. O personagem Dildu entrega panfletos de sua campanha política no mesmo espaço onde essa pequena etnografia foi realizada, e assim como nessa descrição, na cena tudo ocorre simultaneamente. A gravação não para a cidade, e sim o contrário, a cidade e todo seu movimento são o objetivo da gravação.

A cidade é o cenário de Queirós, as ruas, os bares, as casas. A cidade é também sua personagem principal, sua musa em todas as obras. Todas as histórias contadas têm seu palco principal na Ceilândia, e tudo ali, nega Brasília, fugindo da estética vasta, limpa, ordenada e branca da capital.

O diretor faz questão de incluir em suas narrativas visuais, percursos acompanhando os personagens em seus deslocamentos, seja em Brasília ou na Ceilândia. Acompanhando a velocidade do carro, da bicicleta, do ônibus ou dos passos de algum personagem é possível observar o cenário cotidiano sem muitas interferências do diretor, algumas vezes sem interferência nenhuma, apenas a cidade pura como é.

A Ceilândia apresentada por Queirós mostra a forma como o povo vive e se relaciona com e na cidade. Os cenários são bares, ruas, casas de moradores, dentro e fora. Não há locações preparadas de forma a contemplar uma bela e falsa estética cinematográfica. Ali, na tela, está o real. Entrar nas casas faz com que o espectador seja inserido na narrativa e

no cotidiano, transfere a ele o sentimento de pertencer àquele espaço. Queirós mostra, a quem assiste, a vida em comunidade, com as casas abertas e os moradores dispostos a uma conversa.

Brasília é retratada de outra forma. Sempre distante. “Brasília é lá”, como afirma Marquim em *Rap – O Canto da Ceilândia*. Brasília é sempre “lá”, distante, e quando é mostrada é sempre do lado de fora. Nas largas ruas, nos espaços vagos, com poucas ou quase nenhuma pessoa por perto. Na Brasília de Queirós, não há povo, não há conversa, não há pertencimento. Nenhum dos personagens está dentro da cidade, eles não são bem-vindos. Não há espaço para a interação.

Elaborar um cenário é criar – ou recriar – no espaço um universo fictional. Tendo a cidade como cenário, ela se torna um elemento do hiper-realismo baudrillariano. Ceilândia é vista através dos olhos de quem vive nela, de quem a conhece e entende seu mecanismo. Esses mesmos olhos enxergam Brasília com distanciamento, como quem realmente não pertence àquele espaço. Queirós usa as duas cidades como palco, cenário e símbolos de um embate social que é comum à grandes metrópoles. O olhar do diretor está em cena. Ele, assim como a cidade, é personagem dessas histórias. Não há maneiras de desvincular Adirley da Ceilândia.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Pedro Dultra Britto, coautor deste estudo. Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade da Universidade Federal de Goiás. À CAPES.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Éditions Galilée, 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BAZIN, André. *O Realismo Impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BOMENY, Helena. Utopias de cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, Ângela de C. (org.). *O Brasil de JK*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. São Paulo: Editora Saraiva, 2014.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: Artes de Fazer. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1998.

CURTAS & Festivais (com Adirley Queirós) – Ceilândia x Brasília. Realização: Cine Festivais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ju-lFFtcgWM>. Acesso em: 9 jul. 2019.

HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

KUBITSCHECK, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2009.

MARICATO, E.; ARANTES, O. e VAINER, C. *A cidade do pensamento único*. Petrópolis, Vozes, 2000.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. *O tombamento da Caixa d'água de Ceilândia no contexto da política de patrimônio do Distrito Federal*. 2017. 119 f., il. Dissertação – Mestrado em Ciência da Informação. Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, 2017.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 16 jul. 2019.

PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (org.). *Cinema Marginal Brasileiro: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Tradução: Eduardo Brandão – 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

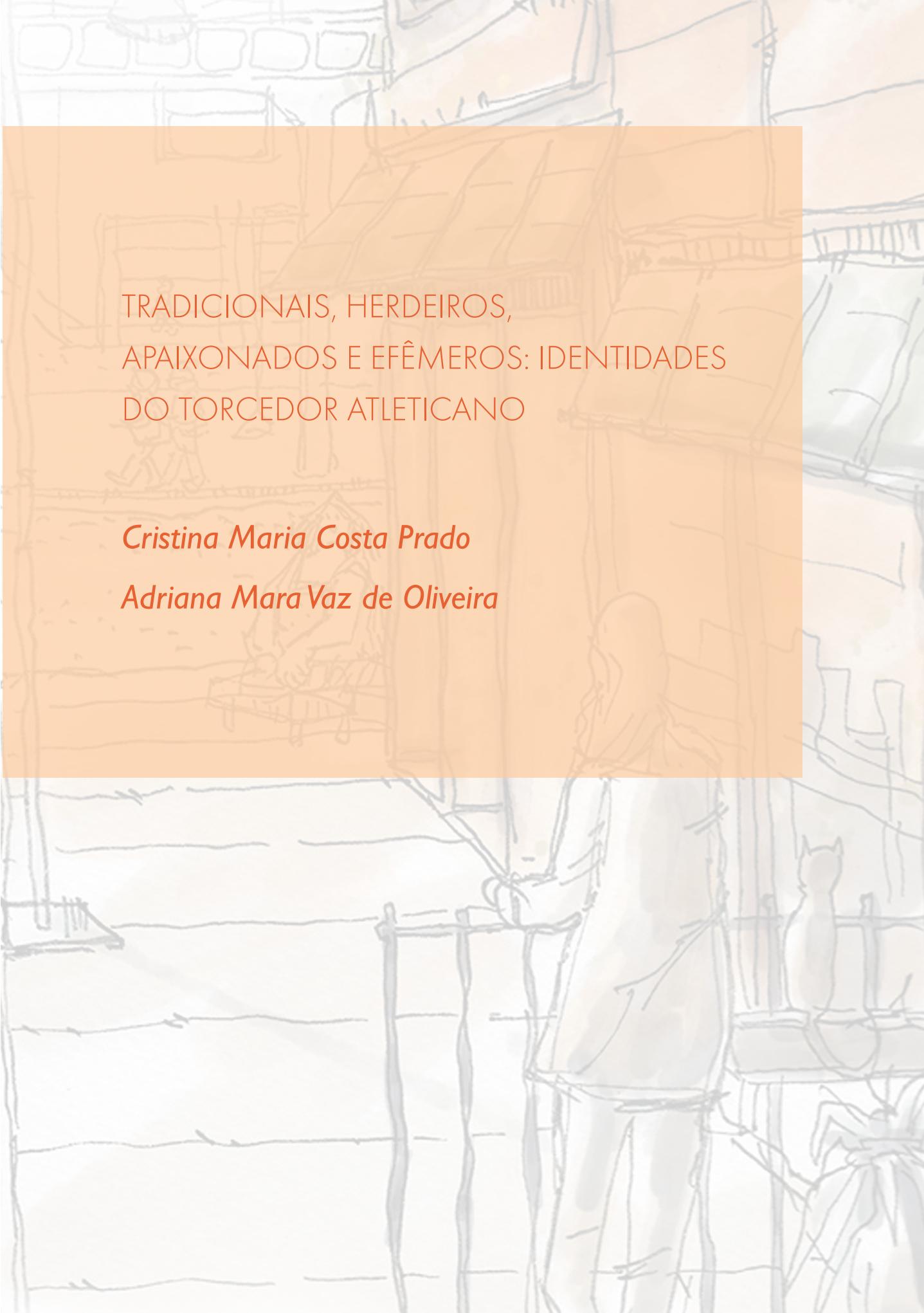
SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. In: LERNER, Júlio. *O Preconceito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. *Girassóis de pedra: imagens e metáforas de uma cidade em busca do tempo*. 2008. 239 f. Tese (doutorado) – Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2008.

SOARES, Liliana; DONEGANI, Dante. O Design e a Interpretação do Lugar. *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura*, [S.I.], n. 7, julho de 2011. ISSN 1645-2585. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2295>. Acesso em: 16 jul. 2019.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 2012.

VAINER, Carlos; ARANTES, Otília Beatriz Fiori; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Coleção Zero à esquerda. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.



TRADICIONAIS, HERDEIROS,
APAIXONADOS E EFÊMEROS: IDENTIDADES
DO TORCEDOR ATLETICANO

Cristina Maria Costa Prado

Adriana Mara Vaz de Oliveira

TRADICIONAIS, HERDEIROS, APAIXONADOS E EFÊMEROS: IDENTIDADES DO TORCEDOR ATLETICANO

RESUMO

O futebol é um fenômeno mundial com grande impacto social. Como tal, proporciona uma série de manifestações por parte de seus admiradores em relação aos seus clubes preferidos. Este artigo examinou o torcedor do Atlético Clube Goianiense, quanto a sua identificação com a associação esportiva e o bairro de Campinas, onde o estádio do clube está implantado. Com base nos estudos de Richard Giulianotti (taxonomia do torcedor), os estudos de memória de Maurice Halbwachs, o trabalho de Yi-fu Tuan (espaço e lugar), o artigo propõe duas relações binárias de torcedores: novos-velhos e campineiros – não campineiros, que por sua vez apresenta quatro tipos ideais de torcedores: tradicionais, herdeiros, apaixonados e efêmeros. A classificação se faz através da maior identificação com bairro e time, onde surge o torcedor tradicional, para a menor e mais distante relação com os mesmos, pelo torcedor efêmero que consome a situação mercadológica do futebol.

Palavras-chave: Atlético Clube Goianiense. Campinas. Identidade. Memória. Taxonomia

1. TAXONOMIA DO TORCEDOR ATLETICANO, UM ESTUDO SOBRE A IDENTIDADE DO BAIRRO DE CAMPINAS

1.1 TAXONOMIA DOS TORCEDORES

A taxonomia foi uma definição inicialmente das ciências biológicas para a classificação e ordenação dos seres vivos. Surgiu como o estudo sistemático das espécies, por Carl Von Linné ou apenas Lineu. Este foi um cientista, médico e botânico sueco que desenvolveu um sistema de classificação hierárquica dos seres vivos, baseando-se na morfologia dos indivíduos. O método ficou conhecido como *Taxonomia de Lineu*, onde foi formalizada a nomenclatura binomial reguladora da atribuição de nomes científicos às espécies de seres vivos (CAMPOS; GOMES, 2007).

A palavra, por definição, significa: classificação sistemática. Atualmente, é um instrumento interdisciplinar bastante utilizado dentro de várias áreas, incluindo a gestão de informação dentro de empresas, por exemplo, e dentro das ciências sociais (CAMPOS; GOMES, 2007). Michel Foucault no livro *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas* (2000), inspirado pela obra *O livro dos Seres Imaginários* (2007) do escritor argentino Jorge Luís Borges – onde este criou um manual das estranhas criaturas produzidas, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia do homem – elaborou uma análise sobre a atividade de identificar, organizar e nomear as coisas, entendendo que elas poderiam se encontrar no espaço através da linguagem.

Foucault (2000) entendeu a taxonomia como um sistema de signos. Para ele, a ordenação das naturezas simples seria feita através da *Mathesis Universalis*,¹ a qual utilizaria da álgebra como método universal. Entretanto, nas ordenações de naturezas complexas, seria necessária a aplicação do método da taxonomia, estabelecendo dessa maneira, o sistema de signos. “Os signos estão para a ordem das naturezas compostas como a álgebra está para a ordem das naturezas simples” (FOUCAULT, 2000, p. 98).

De um lado teria uma ordem calculável (*mathesis*), do outro uma sequência empírica (taxonomia). A taxonomia funcionaria como um “*continuum* das coisas”, implicando em uma potência de imaginação que faria o que estivesse oculto sobressair e dessa forma traria à tona a “plenitude do ser” (FOUCAULT, 2000, p. 99).

Os signos seriam representações onde se articulariam lugares distintos, separados uns dos outros por marcas específicas, em uma ordem simultânea a qual os fariam estabelecer sua proximidade e seu afastamento, sua vizinhança e sua distância, delineando o quadro de suas identidades e diferenças (FOUCAULT, 2000).

Kenneth D. Bailey no livro *Tipologias e Taxonomias: uma introdução para a classificação* (1994), abordou que o termo taxonomia poderia se referir tanto ao processo quanto ao resultado final. Sendo um processo, teria princípios, procedimentos e regras. Como resultado final, seria semelhante a uma tipologia.

Alguns inclusive, utilizaram-se dos dois termos como equivalentes. Mas Bailey (1994) acreditou que a taxonomia estaria mais vinculada a

¹ Mathesis Universalis é, segundo Descartes, uma ciência geral capaz de explicar tudo o que diz respeito à quantidade e à ordem, independente dos objetos a se estudar.

uma classificação de entidades empíricas, coletadas a partir da vivência do pesquisador, e organizadas de maneira não necessariamente hierárquica ou vertical, enquanto a tipologia seria as classificações de entidades conceituais. E então, o primeiro estaria mais vinculado às ciências biológicas e o segundo as ciências sociais.

Um exemplo bastante pertinente, foi uma análise realizada por Richard Giulianotti (2012), através da taxonomia. Sociólogo reconhecido por seus estudos na área da história do esporte, Giulianotti escreveu um trabalho intitulado: *Fanáticos, Seguidores, Fãs e Flaneurs: uma taxonomia de identidades do torcedor no futebol*.² Neste artigo, ele classificou os torcedores contemporâneos, a partir da identificação que esses tinham com os clubes de futebol que torciam. Com isso, surgiu o diagrama da Figura 57:



Figura 1 - Tipos de torcedores.

Fonte: Giulianotti, 2012.

Segundo esse estudo, a linha horizontal (tradicional – consumidor) estaria vinculada ao torcedor e seu nível de dedicação ao time. Por esse viés, o tradicional teria longa identificação com o clube, enquanto o consumidor seria o que se relacionou por questões mercadológicas. Dessa forma, ele seria a pessoa que consumiu a boa campanha do clube, refletida no aspecto do consumo de produtos ofertados pelas agremiações. Essa relação funcionaria de maneira despersonalizada, baseada no relacionamento virtual orientado para o mercado, especialmente através

² Texto escrito por Richard Giulianotti para a Recorde: Revista de História do Esporte, v. 5, n.1, junho de 2012.

de interações com a mídia fria produzida pela televisão e pela internet (GIULIANOTTI, 2012).

Já a linha vertical (quente-frio) estaria demonstrando a identificação e a lealdade do indivíduo pelo clube. A posição quente denotaria formas intensas de identificação e solidariedade, enquanto a fria seria o oposto (GIULIANOTTI, 2012).

Desse diagrama surgiram então quatro tipos básicos de torcedores: os tradicionais quentes, chamados de fanáticos, os tradicionais frios, chamados de seguidores, os quentes consumidores, conhecidos como fãs, e os frios consumidores, conhecidos por *flâneurs*. Cada tipo desses possuiria características específicas e um tipo de relacionamento com o clube de futebol de seu interesse.

O primeiro deles, o torcedor tradicional quente seria aquele fanático que dispensaria total comprometimento ao clube, pessoal e emocionalmente. Um torcedor com relacionamento a longo prazo, que teria consciência da importância de seu papel na agremiação, contribuindo financeiramente como se este fosse um amigo ou familiar (GIULIANOTTI, 2012).

Os tradicionais frios ou seguidores, também teriam certo comprometimento com o clube, entretanto, além disso, seriam seguidores de técnicos, jogadores e outras pessoas relacionadas ao futebol. Dessa forma, eles poderiam se identificar com mais de um clube, já que também seguiriam o corpo técnico dos mesmos. “O seguidor pode se aproximar de um clube em particular devido a suas ligações históricas com seu time, como no caso em que um clube contrata o técnico ou jogadores de outro” (GIULIANOTTI, 2012, p. 19).

O fã ou quente consumidor, seria o torcedor com grande sentimento pelo clube, mas também pelos jogadores e principalmente pelas celebidades. Teria uma relação quase que aproximada com a do fanático, mas viveria o clube, suas tradições, seus maiores jogadores e os outros torcedores através de um conjunto de relações baseadas no mercado. A força de identificação dos fãs com o clube e seus jogadores estaria legitimada através do consumo de produtos a eles relacionados (GIULIANOTTI, 2012).

Por fim, o flâneur ou consumidor frio. Esse flâneur seria uma lembrança do verdadeiro flâneur de Baudelaire (1996), entretanto, considerando que esse sujeito contemporâneo, teria adquirido novas características. Segundo Foucault, o crescimento de uma individualidade auto reguladora, em que a sociedade é sempre vigiada, em segundo, o crescimento de

formas virtuais de comunicação que substitui progressivamente a troca de experiências presenciais; em terceiro, a crescente mercantilização de objetos e relações sociais, de tal forma que existem menos formas de interação pública. Assim, as práticas sociais do *flâneur* estariam, cada vez mais, direcionadas para o consumo (GIULIANOTTI, 2012).

Sendo assim, o *flâneur* do futebol seria o torcedor sem um vínculo específico com algum time. Ele enxergaria o futebol como uma vitrine. Se uma camiseta fosse escolhida, seria feita por questões estéticas, e não pela identidade com o clube. E o ponto mais marcante deles seria o fato de não perambularem pelos estádios, mas preferencialmente pelas arenas virtuais, seja por meio da televisão, computador. Assistiriam aos jogos compactados onde saberiam todos os resultados em menos tempo do que acompanhando um jogo (GIULIANOTTI, 2012).

A conclusão deste estudo de Julianotti (2012) foi a de que torcedores se completam dentro da cultura e do mercado do futebol. E cada uma das categorias, acabam exercendo um papel fundamental para os clubes. Os fãs e os seguidores, por exemplo, embora possuam identidades dicotômicas, essas qualidades aparentemente conflitantes permitem que ambos demonstrem formas densas e finas de solidariedade social. Já os fanáticos e os *flâneurs*, embora estejam absolutamente em lados opostos, acabam sendo dependentes um do outro por diferentes razões.

Uma delas, o sucesso dos clubes, depende de consumidores e os *flâneurs* podem ser esses consumidores, ou seja, para os fanáticos que buscam colaborar como podem com seu time e no futebol que é um esporte voltado para o consumo global, não importa a origem do torcedor, desde que ele apareça para consumir e ajudar com o sucesso do time do fanático.

Nesta dissertação, a intenção foi se fazer uma taxonomia dos torcedores do Atlético Clube Goianiense baseada nos estudos de Julianotti (2012). No entanto, o trabalho dele estudou o torcedor a partir do impacto da mercantilização do futebol sobre a identidade dos mesmos, o que não seria tão significativo para os torcedores do Atlético.

Sendo um time com potencial econômico baixo e, além disso, irrelevante no cenário nacional, a mercantilização não poderia resultar em uma caracterização específica desse time bairrista. Para essa taxonomia então, definiu-se categorias e subcategorias que influenciam no tipo de torcedor que se manifesta em cada indivíduo atleticano, a partir de en-

trevistas realizadas com vários torcedores. A atividade foi desenvolvida adiante neste capítulo.

1.2 TAXONOMIA ATLETICANA: A IDENTIDADE DOS TORCEDORES

A partir das entrevistas com vários torcedores atleticanos, desconsiderando o fato de serem ou não da torcida organizada como relevante para o resultado do diagrama, consideraram-se quatro categorias de “tipos-ideais”, de acordo com as quais poderia se classificar os torcedores atleticanos. O principal critério para esse arranjo foi o tipo particular de identificação que estabelecem com o bairro e com o clube.

Como demonstrado na Figura 58, as quatro categorias de torcedores estão baseadas em duas oposições binárias básicas: novos-velhos e campineiros-não campineiros. Portanto, existem quatro quadrantes nos quais os torcedores podem ser classificados: campineiros/velhos; campineiros/novos; não campineiros/velhos; não campineiros/novos. Os quatro quadrantes representam categorias de tipos-ideais, através das quais se pode mapear as transformações históricas e diferenças culturais vivenciadas por grupos de torcedores atleticanos, de acordo com o tempo e o espaço desse relacionamento.

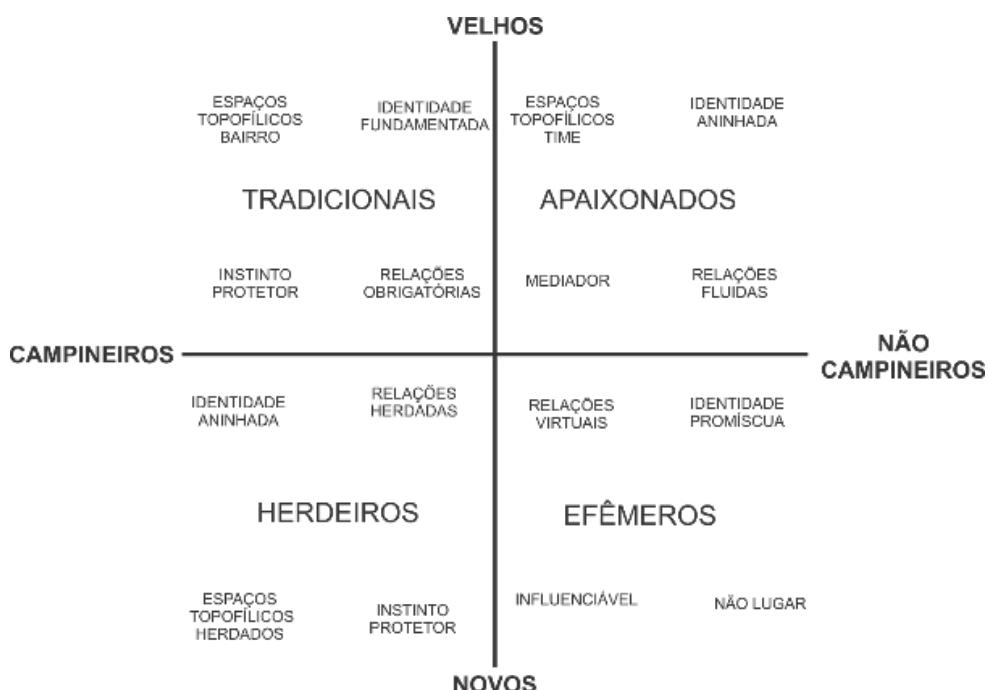


Figura 2 - Diagrama taxonômico do torcedor atleticano.

Fonte: Arquivo da autora, 2018.

O eixo horizontal campineiros – não campineiros mede a relação existente entre o torcedor e o bairro de Campinas, considerando a importância que o bairro possui na relação entre o sujeito e o time do Atlético. Torcedores campineiros terão uma identificação mais longa com o clube, ligada à cultura popular, às memórias individuais e coletivas, à história de resistência do bairro em relação à Goiânia, enquanto os torcedores não campineiros relacionam-se com o clube desvinculado das memórias afetivas, sem relação com o espaço do bairro, refletindo apenas na história e vivência do clube. A oposição campineiro-não campineiro do torcedor foi observada a partir das entrevistas e da etnografia, ambas realizadas com moradores e não moradores do bairro, campineiros e não campineiros.

O eixo vertical velhos-novos reflete uma dicotomia existente na torcida do Atlético: novos e velhos no âmbito da idade, mas também novos e velhos no aspecto do tempo em que vivenciam o time. Velhos torcedores possuem uma relação mais íntima com o clube, uma vez que vivenciaram ou foram empáticos com os tempos gloriosos (entre 1937 à 1999) e os tempos de lutas (entre 1999 até 2006), onde o time quase deixou de existir para então ressurgir anos depois. Novos torcedores, por sua vez, passaram a torcer pelo time após a luta para reerguer-se, não acompanhando a fase difícil e talvez por isso, não estabelecendo uma relação de intimidade, de empatia. Possuem simpatia pelo trabalho desenvolvido por toda a equipe, mas não compartilharam o sofrimento e por esse motivo talvez não se sintam necessariamente parte daquilo.

A dicotomia relacionada aos novos e velhos torcedores atleticanos também foi apresentada neste diagrama para referenciar a categorização que os rivais fizeram da torcida. Como modo de ofendê-los, principalmente por parte dos torcedores do Goiás e do Vila Nova costumam dizer que a torcida do Atlético é uma torcida formada unicamente por velhos. Frases como: “a torcida do Atlético vai morrer do coração”, “só tem os bengalinhas”, “tudo cabeça branca”, “o torcedor mais jovem do Atlético tem 80 anos” e por aí vai, são corriqueiras em jogos contra ambos.

Por outro lado, os novos e velhos torcedores fariam parte de uma identificação cultural e das relações sociais temporais com o clube, caracterizando dessa maneira, as identidades dos torcedores. Cada uma das quatro categorias mostra uma síntese própria de qualidades novos, velhos, campineiros e não campineiros. As categorias apresentam tipos

distintos de identificação com o clube e um sentimento de pertencimento maior ou menor para essa associação pessoal. Cada uma apresenta evidências de uma forma particular de relação espacial e temporal com o clube. Como tipos ideais, essas categorias permitem diferentes graus de variação empírica e de diferença entre seus constituintes, como em suas manifestações de relações, por exemplo, podendo ser obrigatórias ou fluidas, virtuais ou herdadas.

1.2.1 TORCEDORES CAMPINEIROS/VELHOS: TRADICIONAIS

O torcedor campineiro/velho é definido aqui como o torcedor tradicional do clube atletícano. Um torcedor clássico que tem um investimento pessoal e emocional de longo prazo com a agremiação. Ele é comumente nascido em Campinas, e quando não é um morador desde a infância, mora ou morou ao longo de sua vida. É o indivíduo comprometido com as atividades desenvolvidas pelo time, e que demonstra apoio em qualquer situação, sendo na maior parte das vezes, empáticos. Oferecer apoio ao seu clube, em suas múltiplas formas (incluindo o consumo de produtos e ofertas do mercado), é considerado uma atitude obrigatória, tendo em vista o fato de o indivíduo possuir uma relação com o mesmo que se assemelha às relações familiares.

Outro ponto importante está na relação estabelecida com os elementos passageiros do clube. Se, por ventura, o Atlético substituir todos os seus jogadores, sua comissão técnica, e demais “coadjuvante” do desenvolvimento desse trabalho, ainda assim, seu campo, o Estádio Antônio Accioly e os demais locais de identidade do clube, dentro e fora de Campinas, continuarão sendo lugares de pertencimento para esse torcedor e a afinidade se manterá intacta. Deixar de torcer ou mudar de time, não é uma opção. Torcedores tradicionais possuem um contrato cultural com o clube e um sentido de pertencimento indissolúvel.

Os tradicionais quase sempre estabelecem uma relação “topofílica”³ com os principais espaços da agremiação, especialmente com seu estádio (BALE, 1994). Eles o frequentam sistematicamente, passando a conhecer seus cantos e recantos de maneira muito familiar e íntima (GIULIANOT-

3 Yi-Fu Tuan (2012, p. 136) definiu a topofilia como um neologismo que em sentido amplo, representaria “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”. É um termo que assume muitas formas e varia muito de amplitude emocional e intensidade, podendo ser sentido, ou tateado, permanente ou fugaz.

TI, 2012, p. 16). O estádio é ainda a maneira de se relacionarem com os outros torcedores tradicionais, criando nessa relação e na sensação de ser parte da massa torcedora, uma atmosfera singular.

Frequentar o estádio em jogos disputados “em casa”⁴ é uma rotina para o torcedor tradicional. Dificilmente sobrepõem esse compromisso. Eles assumem essa atividade como uma das maneiras mais eficientes de se apoiar o clube, vivenciando o estádio como uma grande experiência afetiva. E a recompensa que anseiam receber são as vitórias e alguns troféus, mas principalmente, o modo de “fazer” essa vitória, esperando que sejam seguidos os aspectos relevantes e as tradições do clube (GIULIANOTTI, 2012).

Atlético foi um símbolo de resistência para os seus torcedores em dois momentos distintos de sua história. No primeiro, a fase de rivalidade com Goiânia (de 1938 a 1942), se apresentou como um time popular proveniente da Campininha e que mesmo com a chegada da capital e de seu time, continuou possuindo força e autonomia em algum aspecto. Após esse período, entre os anos de 1999 à 2006, momento em que sofreu o rebaixamento e enfraquecimento no meio futebolístico, passando a disputar divisão de acesso ao campeonato goiano e o Campeonato Brasileiro da série C. Praticamente perdeu o Estádio Antônio Accioly que foi quase todo demolido e grande parte dos torcedores viram suas memórias se esvaindo. Ainda assim, o time resistiu e ressurgiu.

Um torcedor considerado nesse diagrama, como apaixonado, ou seja, não campineiro/velho, tem uma fala interessante sobre essa relação entre Atlético e Campinas:

O Atlético, os jogos em Campinas eram muito bonitos você ver a torcida, a torcida do Atlético era uma torcida integrada. Diferente, de você ir num jogo do Goiás, por exemplo. Igual, teve a final aqui, que o Corinthians foi campeão no Goiás aqui dentro, eu fui nesse jogo. A torcida do Goiás é muito dispersa. Não tem cara de ter uma identidade bairrista de time, assim como o Grêmio tem com o bairro da Zenha, o Inter tem com Beira Rio. Não tem uma história, por exemplo: lá no Rio Grande do Sul a rivalidade ela é muito grande entre os dois times, porque tem até questões que vai além do futebol. Igual, no Grêmio não podia jogar preto. E aí, jogava no Inter. Tanto é

4 Essa é uma expressão comum no futebol que significa que o time jogará no seu estádio (casa).

que eles adotaram o saci como mascote. E, e, Coritiba a mesma coisa, o coxa branca, é o Coritiba. Que é time formado por alemães. E aí na época essa mesma coisa então se deu as características de cada clube. O único que tem isso aqui em Goiânia é o Atlético. O único clube que tem uma identidade com o bairro. Igual, Campinas é tão importante pro Atlético que toda formação do Atlético tem a ver com Campinas (PEDRO PACHECO MENDES, 2017).

Os torcedores tradicionais, em sua maioria, viveram os momentos de glórias do primeiro período de resistência do clube e por esse motivo, no segundo período, quando o clube decaiu, agiram de maneira diferente dos demais torcedores. Percebendo as dificuldades que o Atlético enfrentava, se organizaram em uma associação que pudesse contribuir com o clube nessa fase complicada. Vivenciaram essa resistência como elementos fundamentais para superação da crise. Pedro Pacheco ressalta sobre esses torcedores tradicionais:

O Atlético ressurgiu das cinzas, foi a torcida. Na época da reconstrução do Accioly muita gente fala que foi o Iris que tal, mas tem relatos de torcedor chegando lá com caminhão de cimento, caminhão de cimento, pra poder descer lá o cimento e construir o Accioly. Torcedor indo lá pintar o estádio. Pra você ver tanto que a paixão do atleticanos por aquele lugar é incrível (PEDRO PACHECO MENDES, 2017).

Aqui surgiu a ATAAC – Associação de torcedores e amigos do Atlético Clube Goianiense. A associação, encabeçada por Jânio Costa como o primeiro presidente (um dos entrevistados), foi responsável por colaborar, sobretudo financeiramente para a reconstrução do Estádio, através da organização de *shows*, festas e outros eventos, os quais os associados eram obrigados a vender ou pagar o valor dos ingressos, sendo a renda revertida de maneira integral ao clube. As reuniões aconteciam no próprio Estádio Antônio Accioly, em meio ao matagal que tomou conta das instalações, uma casinha velha que fazia parte do complexo esportivo virou a sede.

Em 2003 e 2005, conseguiram reerguer a estrutura. A associação não teve longa duração, mas desempenhou um papel de extrema força.

Aliado a existência da ATAAC, um movimento iniciado no final de 2003 foi bastante relevante no âmbito de impedir o avanço da negociação do Estádio Antônio Accioly. O já falecido escritor José Mendonça Teles foi

o responsável por recorrer à prefeitura solicitando o tombamento da fachada do Estádio. Essa ação proporcionou a estagnação das atividades de arrendamento da área. Na época José Mendonça era presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás – IHGG e segundo ele, sua função era zelar e proteger a memória goiana. Em agosto de 2003 deu entrada no pedido de tombamento, justificando a importância daquele lugar para as memórias campineiras (TELES, 2005).

Essa justificativa utilizada por Teles (2005) é uma das características observadas nesses torcedores tradicionais. Possuem uma intensa relação com os espaços topofílicos do time, e também do bairro. Percebem que Campinas e Atlético estão em uma relação indissociável. E dessa relação, surge uma das principais particularidades deles, o instinto protetor. Em qualquer situação, principalmente quando o time se encontra em uma fase ruim, os torcedores tradicionais se explicam sobre essas situações, justificando o time. Não há qualquer aceitação sobre contestar a qualidade técnica, estrutural do Atlético. E quanto mais íntimo é o torcedor, ou seja, mais bairrista ele é, ele se manifesta mais protetor.

Em uma análise através de conversas diretas e indiretas com torcedores, foi possível assimilar que o fato da identidade estar fundamentada nos moldes das relações campineiras, pode ser um dos motivos para esse instinto protetor. Em áreas específicas de Campinas, existe o antigo modo de relacionar-se, seja comercial ou mesmo na relação entre vizinhos, baseando-se no estado de confiança. Os comerciantes usam caderetas, os vizinhos acreditam na palavra, as pessoas se reconhecem pelo sobrenome, entre outras atividades características de cidades pequenas. Esse modo de agir foi transferido para o estilo de relacionamento com o clube, o que estimula o lado protetor, onde a maioria se conhece e reconhece e que os estranhos se destacam. Existe um temor em perder esse lado interiorano entre a torcida, o que faz com que eles se movam e contagiem outros a se moverem também.

Esse movimento cria uma graduação entre os tradicionais. Aquele que frequenta o estádio constantemente, que está sempre ajudando o time através de participações em eventos, comprando camisetas, estimulando parentes a irem aos jogos, acompanhando os treinos, conhecendo escalação, tendo ligação íntima com o time, esse será visto como um tradicional verdadeiro. Aqueles que começaram a torcer antes da crise

vivida pelo clube e que se moveram para ajudar, também conquistaram sua distinção entre os demais. Ainda existem os que são sócio proprietários. O torcedor que comprou o direito de ser dono de parte do Atlético. Este tem entrada gratuita nos jogos. Quando, além de ser um dos sócios, ele ainda ajuda o clube comprando o seu próprio ingresso, passa a ser conceituado no mais alto escalão.

O torcedor tradicional é um indivíduo orgulhoso de sua história com o bairro e com o time e tem ainda mais orgulho de fazer parte de algo maior.

1.2.2 TORCEDORES CAMPINEIROS/NOVOS: HERDEIROS

Os torcedores campineiros/novos são os herdeiros da atividade de torcer. Há quem diga que a torcida do Atlético seja uma torcida velha e quando se vê um jovem torcedor, é certo que este será filho de algum “cabecinha branca”. De fato, ocorre com certa frequência. Grande parte dos jovens torcedores atleticanos são herdeiros dessa tradição.

Amadou Hampâté Bâ foi um escritor malinês considerado o mestre da tradição oral africana. No texto *A tradição viva* (2010, p. 168) ele considerou sobre os testemunhos passados que:

Nada prova a priori que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração [...] O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra.

Ele defendia que a história oral era uma referência importante e autêntica tanto quanto os relatos escritos. E isso comprova o quanto a transmissão de testemunhos, de ideais, de valores, é uma atividade forte entre gerações de indivíduos. As tradições são construídas através desse passar de memórias, dos modos de fazer e no caso específico da torcida, no transmitir o apreço pelo clube, pelo trabalho desenvolvido, o amor ao bairro, às cores da camisa, ao Estádio Antônio Accioly, ao ato de ir aos jogos frequentemente, ao consumo que contribui com a estrutura do time, ao gosto pela história de Campinas e do Atlético, entre outros.

Quando se fala em herdeiro, não está limitando somente à relação entre pais e filhos e, principalmente, não se limita a duas gerações distintas de pessoas. Uma peculiaridade entre torcedores atleticanos é o fato de que muitos se tornaram torcedores por influência de amigos, vizinhos, parentes distantes e não somente por influência paterna. Os herdeiros, em sua maioria, já possuem o interesse pelo futebol e um gosto por Campinas, seja por já terem morado no bairro, por possuírem parentes que moram, ou por gostarem das histórias que conhecem da região, alguma afinidade existe. Dessa afinidade, histórias de amor e superação contadas por torcedores antigos, estimulam e criam no imaginário desse novo torcedor, o sentido identitário que os estimula a desejar fazer parte dessa memória afetiva que lhes foi compartilhada.

O torcedor Júlio César de Souza (2018), hoje conselheiro do Atlético, participou da ATAAC como diretor administrativo/financeiro, se movimentou e ainda se movimenta em prol do clube. É um exemplo bem sucedido de herdeiro torcedor.

Nasceu em Orizona e aos quatro anos perdeu o pai. A irmã era dona de uma pensão na Rua 5 no Setor Central em Goiânia e por lá ele morou dos quatro aos dez anos. Um dos inquilinos da pensão era atleticano. Em 1970, em uma final do campeonato goiano, foi convidado pelo vizinho para assistir ao jogo entre Vila Nova e Atlético.

Atlético sagrou-se campeão pela sétima vez nesse ano. Em suas memórias infantis, a torcida do Atlético era enorme e cheia de energia. Na época, o Estádio Olímpico (onde o jogo aconteceu), comportava cerca de 20 mil pessoas.

Souza (2018) contou que era uma torcida curiosa e diferenciada da outras. Alguns torcedores eram bastante representativos. Existia um em específico que ninguém sabia o nome, embora fosse muito conhecido e querido. Sua animação e irreverência foram inclusive citadas em livros escritos por Horieste Gomes e José Mendonça Teles. Ainda hoje, uma frase dita por esse sujeito desconhecido é bastante utilizada entre os torcedores: o “respeita as cores, vagabundo”. Era um grito que ele disparava para os adversários. Quando a charanga⁵ não podia comparecer, ele era o responsável por animar a galera com seus tambores e a sua bandeira a qual ele se cobria. Foi o torcedor símbolo do Dragão Campineiro (TELES, 2005).

5 Charanga é uma banda de música geralmente composta por instrumentos de sopro.

Os herdeiros se diferem de maneira sutil dos tradicionais. Primeiro pelo processo identitário já mencionado. Segundo, o compromisso com o clube é um pouco menor, ou melhor, menos cobrado. Entende-se que os herdeiros foram estimulados a torcer pelo Atlético e não necessariamente a torcida nasceu de uma paixão espontânea.

Dessa forma, suas obrigações como torcedor são menores. Entretanto, são fanáticos pelo time tanto quanto os tradicionais, às vezes mais. Esse fanatismo incentiva o desenvolvimento do mesmo instinto protetor dos tradicionais. A relação com os espaços topofílicos se apresenta de maneira diferenciada. Enquanto um tradicional necessariamente veio de Campinas, conheceu e gostou do time pelo que acompanhou no bairro, criou laços materiais através da vivência no espaço, os herdeiros recebem esse sentimento. Alguns lugares deixaram de existir ao longo dos tempos, ou os torcedores são jovens e não presenciaram determinadas situações.

Portanto, os espaços topofílicos são herdados. O gosto pelos elementos, a relação material foi “criada”.

Embora o sentimento tenha sido herdado, a intensidade do sentimento pode ser a mesma de um torcedor tradicional. Eles são uma representação da paixão dos tradicionais.

1.2.3 TORCEDORES NÃO CAMPINEIROS/VELHOS: APAIXONADOS

Os torcedores não campineiros/velhos ou os apaixonados são aqueles que possuem gratidão pelo time de alguma maneira. Como o próprio diagrama apresentou, não são nascidos no bairro de Campinas e por isso, a relação com o bairro é frágil ou inexistente. Eles começaram a torcer, em geral, antes da crise vivida pelo clube e embora não tenham um sentimento inicial pelo bairro de Campinas, após vivenciarem o sentimento de outros torcedores, ou mesmo por buscarem conhecimento, passam a gostar do Atlético e estabelecem quase a mesma afinidade dos tradicionais, embora não sejam daquela região e não tenham lembranças infantis ou da juventude.

Charlandro Brito é um desses torcedores apaixonados pelo clube. Sua história com o Atlético mostrou de que forma sua paixão se desenvolveu, afinal, ele conheceu o clube em seu período de hiato e criou um sentimento de pertencimento diferente dos demais torcedores. Ele descobriu

um sentimento de gratidão pelo time e hoje não consegue se desvincular, tanto que por consequência foi morar no Bairro de Campinas.

Outro torcedor que não estabeleceu contato com Campinas, mas que criou laços afetivos com o Atlético foi Pedro Pacheco Mendes. Quando questionado sobre ser torcedor atleticanos:

Eu passei minha infância, na Bahia, lá em Porto Seguro, eu cresci lá. Sou goiano, fui pra Porto Seguro, e aí, quando eu voltei pra Goiânia, eu não sabia o que era futebol. É engraçado eu falar isso. [...] Eu acho que eu tinha uns 11, 12, por aí. Eu não entendia de futebol. E aí, aqui em Goiânia, a gente tem esse fenômeno, que não é por exemplo, igual BH, que lá é polarizado. Ou cruzeiro ou Atlético Mineiro. Ou então Porto Alegre, que é Inter e Grêmio. Aqui em Goiânia você tem pessoas que torcem para inúmeros times do Brasil inteiro. [...] Eu não entendia nada de futebol, voltei pra Goiânia. E aí na época, o time do São Paulo era um timaço, o Palmeiras também timaço, tal. Tava nesse contexto, muito flamenguista. E aí, qualquer pessoa da minha família que chegava e falava assim: não, eu sou corinthiano, aí eu falava: não eu sou corinthiano também. Entendia nada de futebol. Ah, eu sou são paulino, ah, eu sou são paulino também tal. Aí, o São Paulo veio naquela sessão, e começou a ganhar tudo. E aí, a galera falava de futebol, pra inserir naquele contexto, ah, que time cê torce? Ah, eu torço pro São Paulo. Não sabia nada de futebol. Só sabia que jogava lá o Rogério Ceni. E que tava sendo campeão e tal. E aí eu fui estudar numa escola. Nessa escola tinha três amigos, eu fiz três amigos, os três eram atleticanos. Isso em 2000...eu sou da nova geração, 2006, se eu não me engano. E aí os caras viraram pra mim e: "cara, você é são paulino, cê num entende nada, cê nunca viu um jogo do São Paulo na sua vida, como cê fala que é São Paulino?!" E eles pegavam no meu pé e eu não ligava. Aí até que um dia eu falei: cara, é mesmo, por que que eu torço, por que que eu falo que eu sou são paulino?! Eu num sou são paulino. Nunca fui num jogo do São Paulo. E eles me levaram no jogo do Atlético, lá no Accioly, e aí desde então, eu me identifiquei com tudo, com tudo no time. E aí foi nesse processo, foi do dia pra noite, eu virei atleticano, e já saí comprando camisa e tal, e frequentando estádio, e desde então eu nunca parei (PEDRO PACHECO MENDES, 2017).

Ele também conheceu o time no momento em que estava paralisado e por sua curiosidade, vontade de saber a história, a relação por trás da existência dos clubes de futebol, pode ser classificado como um torcedor apaixonado. Embora esses dois exemplares de torcedores, destoem dos demais, em sua maioria, os apaixonados estabelecem um relacionamento afinado com os espaços topográficos específicos do time, ocasionalmente ligando-se ao bairro de origem. Em geral, possuem um sentido de proteção mediador, ou seja, não defendem sob qualquer circunstância o clube. Sabem mediar que existem qualidades, mas existem muitas situações errôneas que acontecem. Eles costumam ter o distanciamento necessário para que exista amor, mas prevaleça a razão nessa relação.

Sua identidade é construída a partir do que leram ou ouviram. São curiosos e por serem, acabam tendo um conhecimento talvez maior da história do clube do que os próprios tradicionais. Entretanto, possuem uma relação mais fluida. Eles são bastante presentes como torcedores, mas não existem obrigatoriedade nessa atividade.

O sentimento de gratidão, de conquista, é uma condição comum no apaixonado.

1.2.4. TORCEDORES NÃO CAMPINEIROS/NOVOS: EFÊMEROS

Por fim, os não campineiros/novos ou os efêmeros. Geralmente não torcem pelo time em qualquer situação e acima de qualquer condição. Não são curiosos quanto à história do clube, nem tampouco se importam em buscar conhecer. É o tipo de torcedor criticado pelos demais torcedores. Costumam ser taxados de “vira casaca”, “Maria vai com as outras”, entre outros adjetivos pejorativos. Em sua maioria, não estabelecem relação de pertencimento com nenhum time. Valorizam o status temporário alcançado pelo Atlético.

Esse torcedor tem quatro características essenciais. Em primeiro, instituem uma relação virtual com tudo que envolve o time. Acompanham as redes sociais, rádios, televisão e formam suas opiniões baseados no que foi dito nessas mídias. As idas ao estádio são comedidas. Se o time tem uma série de vitórias seguidas, possivelmente irão ao jogo. Caso contrário, assistem pela televisão, pois não se justifica o gasto.

Esses torcedores também são reconhecidos dentro do estádio. Quando o jogo está favorável, ou seja, o Atlético caminha vitorioso, eles se ma-

nifestam como grandes torcedores, gritando, exaltando as qualidades do time, cantando em comunhão com a torcida. Caso contrário, ocorrendo uma mudança brusca de resultados, todos os bons comentários deixam de existir, não esperando se quer o final da partida para deixar o estádio, indignados e cheio de reclamações. Essas atitudes são vistas com maus olhos pelos demais torcedores, afinal, embora não existam manuais para os comportamentos do bom torcedor, quase sempre se espera que sejam compartilhados momentos bons e ruins, apoiando o clube incondicionalmente. Ao bom torcedor cabe inclusive o direito de cobrar jogadores e diretorias quando o desempenho não caminha favoravelmente.

O uso da camiseta que se configura como uma das principais demonstrações de amor pelo clube, só acontece em ocasiões que o time encontra-se em uma boa fase. E o sentido identitário depende da ocasião. Pode ser torcedor do Atlético hoje, mas amanhã se identificar com a boa campanha do Goiás e depois voltar a torcer pro Atlético, sem qualquer dificuldade. O sentido de reconhecimento corresponde às boas condições. E sua principal justificativa para isso, são frases como: “não do conta desse time não, ruim demais, bom está o outro, boa campanha”, “nossa, o fulano agora foi pra tal time, agora aquele vai avançar”, “a vida já é ruim demais para ainda torcer para um time ruim”.

Por último, são torcedores que não estabelecem vínculos sociais e culturais com os lugares. Para Marc Augé (1994), lugares são espaços vividos cotidianamente e que carregam consigo afetividade e memória. Apresentam características identitárias, relacionais e históricas. Já os não lugares seriam espaços funcionais construídos com determinadas finalidades objetivas, estabelecendo formas de se viver experiências transitórias, supérfluas e funcionais. São esvaziados do princípio de sentido para aqueles que o ocupam ou habitam. Os estádios seriam uma espécie de não lugar para esses torcedores efêmeros. As experiências ou passagens vividas são simplificadas, quase que indiferentes. Nesse contexto, um jogo em “casa” ou fora de casa surtem o mesmo efeito sentimental nesse torcedor.

O desapego é o sentimento que os caracterizam. E de acordo com Giulianotti (2012, p. 25), seriam como flâneurs do futebol. Ou seja, “adquirem uma identidade pós-moderna de torcedor através de um conjunto despersonalizado de relacionamentos virtuais orientados para o mercado”.

1.2.5. CONCLUSÃO

A taxonomia realizada acima diferenciou torcedores através das diversas identidades futebolísticas manifestadas entre as torcidas. É importante elucidar que a separação dessas categorias se deu a partir de duas análises: uma baseada no tempo/periódio em que se tornaram torcedores e a outra, nas relações espaciais com o bairro de Campinas.

Desse modo, é notório que quanto maior o tempo/periódio que o torcedor conheceu o time, quanto mais sofrimento e alegria ele compartilhou, maior é a sua possibilidade de dedicação pelo Atlético. Sendo assim, os tradicionais são caracterizados por torcerem obrigatoriamente pelo clube, uma vez que este fornece a possibilidade de manifestarem suas identidades individuais, e ainda construir uma identidade coletiva baseada em uma relação sincera e amigável entre indivíduos que possuem o mesmo compromisso tanto com o clube, quanto com o bairro. Os herdeiros, por sua vez, embora tenham uma quantidade menor de tempo com o time, possuem uma sensibilidade atiçada pelas histórias e memórias vividas por tabela (Halbwachs, 1990). Do outro lado, os apaixonados que muito se parecem com os tradicionais, embora sua relação com o espaço seja menor. E esse link entre o clube e o bairro sutil, proporciona a manifestação de um torcedor que sabe muito sobre o time, mas que não necessariamente comprehende a importância desempenhada por ele no espaço ao qual está inserido. Por último, mas não menos curioso, são os efêmeros e a quase inexistência de relação com tempo e o espaço, o qual ocasiona um torcedor desvinculado de histórias e memórias.

Em termos de sua relação com o meio material (Campinas e Estádio Antônio Accioly), os tradicionais possuem laços históricos e emocionais indissolúveis com o campo do clube, que é um símbolo cultural chave do seu grupo. Da mesma maneira, os herdeiros conhecem o significado simbólico do campo do clube por tabela, mas podem ser independentes dessas representações históricas e das memórias de seu time. Os apaixonados experienciam uma identificação social com o clube, mas para alguns em relação ao espaço pode ser distante. Por fim, o habitat preferido do efêmero é repleto de estímulos audiovisuais, especialmente de mídias eletrônicas. Vive em um mundo de consumo e de representações superficiais, não conseguindo alcançar o alinhamento pessoal com um clube como uma instituição com um local definido. Ao invés disso, os símbolos

do clube são utilizados como adereços, de forma fria e de acordo com o mercado, sendo os espaços apresentados como não lugares.

Tradicionais e apaixonados compartilham algumas características semelhantes em suas constituições básicas. Sendo ambos torcedores encaixados na linha vertical velhos, ainda que exista a distância entre ser ou não campineiro, ambos partilham sentimentos e atitudes boas pelo time, e possuem orgulho e gratidão pelas vivências. O fato de ser campineiro, cria um torcedor que beira a irracionalidade em alguns aspectos, o que se atenua nos apaixonados pelo fato de não existir a mesma relação com o bairro. Em conjunto, conseguem se manifestar como torcedores que brigam pelo clube, mas que possuem um senso mediador. A referência espacial torna-se de certa forma, irrelevante, pois a história do clube, o tempo de conhecimento, a vivência das dificuldades, acaba criando um simbolismo identitário consolidado.

Na linha de baixo do diagrama, aparecem os herdeiros e os efêmeros que aparentemente são extremos opostos. Os herdeiros podem se manifestar como torcedores ainda mais tradicionais que os próprios tradicionais, dependendo de como vivenciou as memórias de outros, mas conseguem estar bem próximos dos efêmeros quando não estabelecem a mesma relação social com o clube e o bairro. Mas nesse caso, independentemente do tempo de exposição vivenciado pelos torcedores, tendo em vista que ambos se encaixam na linha dos novos, a referência espacial é um ponto fundamental. A partir dela, os torcedores ficam entre valorizar as memórias ou não, interferindo diretamente sobre o modo que ele se relaciona e se identifica com o clube.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares* – introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: Editora Letra Livre, 1994.
- BÂ, Amadou Hampaté. *A tradição viva*. São Paulo: Ática, 2010.
- BALE, John. *Landscapes of Modern Sports*. Leicester: Leicester University Press (UK), 1994.
- BAILEY, Kenneth D. *Typologies and taxonomies: an introduction to classification techniques*. Series: Quantitative applications in the social sciences. Thousand Oaks, California: Sage Publications Ltda, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Adriana Pereira *et al.* (org.). *Territórios, poderes, identidades: a ocupação do espaço entre a política e a cultura*. Vitória: GM Editora; Paris: Université de Paris – Est; Braga: Universidade do Minho, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIULIANOTTI, Richard. Fanáticos, seguidores, fãs e flâneurs: uma taxonomia de identidades do torcedor no futebol. *Recorde: Revista de História do Esporte*, Artigo v. 5, n. 1, jun., 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 1990.

TELES, José Mendonça. *Atlético – Sentimento & Glória*. Goiânia: Gráfica e Editora Kelps Ltda, 2005.

TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução: Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2015.

ENTREVISTAS

MENDES, Pedro Pacheco. Entrevista concedida a Cristina Maria Costa Prado. Goiânia, mar. 2018. Celular ASUS (45 min).

SOUZA, Júlio César. Entrevista concedida a Cristina Maria Costa Prado. Goiânia, mai. 2018. Celular ASUS (23 min).



A FLÂNERIE, A DERIVA E O CAMINHAR; HISTÓRIA E FORMAS DE VIVER A CIDADE

Lúcia Aparecida Tomé

Márcia Metran de Mello

A FLÂNERIE, A DERIVA E O CAMINHAR; HISTÓRIA E FORMAS DE VIVER A CIDADE

RESUMO

Resgatar práticas de vivenciar a cidade; evidenciar respostas às questões urbanas elaboradas de maneira crítica e criativa, são as intenções desse texto, que sinteticamente elabora uma “errância” pela história da cidade moderna, a partir do Século XIX, destacando a importância das transformações urbanas para o surgimento e a identificação da prática do flanar como forma de se estabelecer uma crítica às propostas urbanísticas impositivas daquela época e suas reformulações até os nossos dias, obedecendo sempre aos ditames do poder econômico e criando um desequilíbrio social que ainda se manifesta. Um poeta – Baudelaire; um pensador – Debord e um arquiteto – Francesco Careri, praticam cada um a seu tempo, a prática do flanar, da deriva e o caminhar, desvendando a cidade ao buscar uma nova forma de urbanismo, com um contra discurso ao planejamento urbano institucionalizado pelo poder do capital. Está aí a importância desse ato que também encaminha nosso olhar para a importância do corpo não só como escala de referência da construção urbana mas também como um fator de experimentação que nos remete às origens dessa prática que como sugere Careri está no nomadismo que através dos tempos veio se transfigurando à medida que os espaços da vida humana foram se transformando e se urbanizando. Este texto não pretende aprofundar nenhuma das questões relatadas acima, mas modestamente, traçar um meio de referências até alcançar o nosso tempo em que constata-se um resgate – ou seria uma continuidade? – do caminhar pela cidade. Escritores, artistas, filósofos e agora arquitetos procuraram e ainda buscam desvendar a cidade através deste ato, que em diferentes momentos da história, se apropriavam de um nome que trazia sempre a mesma essência, da busca da representatividade da cidade, ou do espaço urbano como identidade daqueles que nele imprimem os seus passos.

Palavras-chave: Cidade, Urbanismo, Práticas Urbanas.

INTRODUÇÃO

Neste estudo, consideraremos os acontecimentos a partir da industrialização, sobretudo seus efeitos sobre o pensamento, quando a sociedade se urbaniza e transforma seus indivíduos, numa resposta visível a partir do seu comportamento, atingindo profundamente a sua condição mental. Nos centros urbanos, o aumento populacional e seu crescimento acelerado, definiria alguns danos causados pela industrialização e constituir-se-ia em uma das vertentes para que o pensamento sobre a cidade sofresse uma transformação e em consequência, novos comportamentos e novas propostas artísticas aflorassem.

A cidade tornou-se um lugar de identidade do novo indivíduo que a habita, um espaço onde a problemática da modernização se instala ao mesmo tempo que o espaço da crítica e da busca. Essa coexistência se dá através de uma relação do corpo com a cidade, na tentativa de sanar essa incompletude moderna.

Procurando desvendar as ligações entre o tempo histórico, o sujeito que o habita e o comportamento imanente desse cenário, este estudo não tem ambiciosamente o intuito de responder à muitas questões senão, experimentar situar as vivências urbanas frente às mudanças históricas, ocorridas a partir das transformações da cidade, que incorpora desde meados do século XIX um caráter de modernidade. Determinaremos aqui três momentos que se distinguem particularmente por simbolizar uma época, uma cultura urbana, geradora de novas ideias que procuram, de forma sensível, estabelecer uma relação que desperte uma necessidade ancestral de conexão com o lugar.

Com a *flânerie* dá-se início à exposição, em ordem cronológica, das ocorrências culturais que simbolizam momentos históricos em que sempre estarão em evidência as transformações impositivas das cidades. Da mesma forma os situacionistas em continuidade às ideias dadaísticas e surrealistas, estabelecem uma relação com o espaço da cidade, já no século XX, trazendo além da visão crítica, novos conceitos como a psicogeografia, a deriva e a “construção de situações”, que desde então serão influência no âmbito da cultura até os nossos dias.

Este fato se evidencia quando o trabalho do arquiteto italiano Francesco Careri é descrito, a partir dos anos 1990 atravessando o século XXI, que resgata o ato de flanar e as ideias dadaísticas e surrealistas, além

de buscar nos mitos e pré-história um significado para a tão recorrente errância urbana e para o nomadismo. O movimento criado pelo arquiteto, através dessas práticas e teorias, se “move” para a construção de uma crítica à arquitetura e ao urbanismo contemporâneo e à descoberta do potencial das cidades, ignoradas pelo poder que a gere.

A HISTÓRIA E FORMAS DE VIVER A CIDADE

A industrialização provocou mudanças que aceleraram o processo de urbanização com a expansão e a construção de novas cidades. Populações deixavam a vida no campo, procurando na oferta crescente de trabalho, melhores condições de vida e centros urbanos se formaram para abrigar a grande massa de trabalhadores. Assim a modernização das cidades, em decorrência da industrialização e avanços tecnológicos, requereu uma transformação no pensamento do homem; sua forma de habitar, trabalhar e viver a cidade; um cenário que se estratificou não só em classes sociais distintas ocupando espaços distintos, mas ainda em uma superfície estratificada pela diversidade de atividades.

As principais cidades europeias que refletiram essa urbanização intensa, produzida pela industrialização, rivalizavam entre si em matéria de população, crescimento espacial, construções e modernização. Londres, Berlim e Paris eram símbolos, na passagem do século XIX, da modernidade, traduzida em riqueza, crescimento e incremento da velocidade da vida social.

O sociólogo Georg Simmel (1973) experienciou essa mudança em sua cidade natal – Berlim, no final do século XIX e no início do Séc. XX e, concomitantemente a uma explosão populacional, um crescimento de território e construção de novas arquiteturas do morar e trabalhar, o habitante desta cidade em mutação também se mostrou em transformação se refazendo como indivíduo para se adaptar às necessidades de sobrevivência neste novo universo. Em uma conferência proferida no final do século XIX, “A Metrópole e a vida mental”, Simmel explica os mecanismos transformadores das condições mentais (psicológicas) que a cidade grande provocava no homem:

[...] a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas [...] com cada

atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida da cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. (SIMMEL, 1973, p. 12).

Infunde-se, assim, um novo comportamento, uma nova consciência em que prevalece a intelectualidade em defesa de uma vida subjetiva, suscetível ao ritmo metropolitano.

“As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande.” (Benjamin, 1994, p. 35-36). Essa circunstância decorria de um novo hábito que se dava no uso dos meios públicos de transporte em que as pessoas se olhavam, durante o tempo de uma viagem sem trocarem um palavra, construindo dessa forma uma indiferença e reserva que se tornava habitual.

A vida metropolitana também, segundo Simmel, exigia como parte da sobrevivência, uma especialização das atividades profissionais que conduzia à diferenciação das pessoas, seja na sua intimidade ou como ser social. Desta forma, a cidade, como cenário de mudanças históricas, abrigaria um indivíduo cujos valores de unicidade e insubstituibilidade, o identificaria como o ser humano da cidade grande e moderna.

Neste espaço urbano que torna-se laboratório para a compreensão do homem e sua produção cultural, a filosofia, a arte e a ciência se veem como objetos a serem reconsiderados.

A FLÂNERIE

Precisamente em Paris, em meados do século XIX, desponta para a cidade um desses indivíduos metropolitanos – como o indivíduo descrito por Simmel. No entanto, um representante, arauto de uma nova arte, que doravante se transformaria para servir a nova sociedade urbana e ao novo homem que também se refaz como indivíduo. Com uma agudeza de espírito, Charles Baudelaire (1921-1865), pode-se dizer, incorporava aquela característica que Simmel dizia possuírem os indivíduos que por uma necessidade de afirmar uma personalidade no campo abrangido pelas dimensões da vida metropolitana “se volta para diferenças qualitativas, de modo a atrair, por alguma forma, a atenção do círculo social, explorando sua sensibilidade e diferenças”. (SIMMEL, 1994, p. 22).

Baudelaire vagava pelas ruas de Paris, pelos bulevares, passagens, tabernas, como um adepto da *flânerie*, cuja prática se desenvolveu, graças, principalmente, à existência das passagens cobertas, ladeadas por vitrines repletas de mercadorias, onde o *flâneur* se sente em casa, tornando-se a rua sua moradia, e a cidade com sua multidão em movimento, o alimento de seu espírito e inspiração para seus versos.

Um visionário que anteviu a transformação da cidade que em sua época tinha tamanha riqueza inspiradora para sua obra. Seja no frenesi da paisagem urbana; nas imagens das fachadas repletas de anúncios; nas ofertas de grandes novidades, as mercadorias e a multidão, seu estímulo à criação poética. Sensível aos acontecimentos de seu tempo, o poeta e escritor Charles Baudelaire, vê, também, uma cidade sem disfarces; uma Paris disputada pelas classes burguesas e operária que intensificava a vida urbana com uma latente ameaça à paz social:

As massas da grande cidade não conseguiam desconcertá-lo, ele reconhecia nelas as massas populares. E queria ser matéria dessa matéria. Laicismo, progresso e democracia eram os estandartes que ele brandia sobre as cabeças. E esses estandartes transfiguravam a existência das massas, deixavam na sombra o limiar que separava o indivíduo da multidão. Baudelaire foi o guardião desse limiar, [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 61).

Sem se integrar a qualquer movimento de sua época, Baudelaire buscava na arte uma atitude de protesto e luta na defesa das massas. A o intuir os sinais dos tempos, transformou os rumos da literatura, sendo precursor de vanguardas que, posteriormente, vieram a aflorar nas artes absorvendo as suas influências.

Como uma voz dissonante na nova civilização encarnada pelo racionalismo e cientificismo e uma negação das conquistas tecnológicas, o poeta comunica uma arte como reflexo do lado obscuro e a realidade “interior” e mais profunda do homem.

É no espaço público, como um *flâneur*, que o poeta proclama ser o lugar da arte e do artista; o que influenciará o início do movimento impressionista, uma nova forma de retratar a vida, com pinceladas rápidas, compactuando com a velocidade da vida urbana. (Gompertz, 2013). E na cidade das mercadorias, dos proletários, cortesãs e da ebriedade, o *flâneur* se deixa abandonar na multidão e, encarando a

terrível realidade social, eleva a sua arte a uma representação de seu tempo, quando a cidade grande jamais poderia deixar de guiar o seu ofício de poeta e arauto de uma época:

O beduíno da civilização descobre no Saara das grandes cidades muitas razões para enternecer-se, [...]. Há no *barathrum*¹ das capitais, e também no deserto, alguma coisa que fortifica e configura o coração do homem, que o fortalece de uma outra maneira, quando não o deprava e não o enfraquece até a abjeção e o suicídio. (BAUDELAIRE, 2007, p. 95).

A cidade grande da era industrial inaugura, assim, uma nova prática de vivência do tempo e do espaço público; a *flânerie*, essa prática do caminhar em ritmo lento em oposição ao movimento intenso dos veículos e transeuntes e que para o *flâneur* que precisa de espaço livre e privacidade, representa uma maneira de protestar contra a industriosidade, a divisão do trabalho (Benjamin, 1994), mas que sob o véu da ebriedade, Baudelaire evitava encarar estes conflitos entre poderosos e oprimidos, que faziam parte desse processo de transformação.

Esses confrontamentos de classes alimentava o apego à cidade e reforçavam esse sentimento de pertencer que inspirou Baudelaire até sua morte e alimentou a prática da *flânerie* até que as classes dominantes expulsassem do centro urbano e da própria cidade, o proletariado, destruindo assim a “urbanidade” (LEFÈBVRE, 2011).

A cidade moderna veio assim, desde os primórdios da industrialização, ganhando uma conformação de espaço desagregador, em que o ir e vir, tão defendido e praticado por Baudelaire na sua *flânerie*, se tornou hábito do passado, impensável para os tempos que se sucederam. As cidades grandes e modernas se consolidaram como metrópole e absorviam os avanços tecnológicos e o pensamento racionalista que se refletia na arquitetura e urbanismo. Paris, neste processo, representa essa mudança de forma categórica. Henri Lefèvre, define esse momento de transformação:

É entre 1848 e Haussmann que a vida de Paris atinge sua maior intensidade: não a “vida parisiense”, mas a vida urbana da capital. Ela então entra para a literatura, para a poesia como uma potência e dimensões gigantescas. Mais tarde isso acabará. A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das

1 Confusão (N. do T.)

diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na Cidade. No transcorrer do século XIX, a democracia de origem camponesa, cuja ideologia animou os revolucionários, poderia ter se transformado numa democracia urbana. (LEFÈBRE, 2011, p. 22).

Através da administração de Haussmann, prefeito de Paris – entre os anos de 1853 e 1870 – o urbanismo ganha uma sistematização sendo criticado, inclusive, por Baudelaire pelo projeto de transformação da cidade, ao cortar o espaço urbano com longas avenidas, alargando vias, destruindo as ruas tortuosas e passagens cobertas, tão caras aos *flâneurs*, expulsando para a periferia a classe operária, e abortando, assim, uma democracia urbana.

A DERIVA

Em meados do século XX, ou seja, um século depois desses acontecimentos, surge na Europa, em 1952, capitaneada por Guy Debord e amigos, a Internacional Letrista que precedendo a Internacional Situacionista (Itália, 1957), expõe através de publicações, ideias que contestam a cultura estabelecida e ambicionam transformar o pensamento da época, com propostas práticas e procedimentos, criando conceitos como a psicogeografia, a deriva e a “construção de situações” – termo que mais tarde direcionará o nome do grupo dos Situacionistas. Numa Europa do pós guerra, que se reerguia, entre outras formas, na reconstrução das cidades e arquiteturas, colocando em prática as ideias racionalistas do urbanismo, as ideias desse movimento, irá contrapor-se às ideias de Le Corbusier relacionadas à Carta de Atenas e sua perspectiva funcionalista em relação à cidade. Para os situacionistas a cidade significava o espaço para a “construção de situações” para contrapor ao “monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral e a favor de uma construção realmente coletiva das cidades.” (JACQUES, 2014, p. 218).

Esse grupo de artistas, pensadores e ativistas traziam na bagagem uma influência do movimento dadaísta e surrealista, que descortinaram uma nova Paris dos anos 1920 que em suas deambulações, buscavam a experiência da alteridade urbana, da cidade como um terreno de experiências na busca do estranho, do marginal. André Breton e Louis Aragon

importantes representantes do surrealismo literário esquadinharam a cidade de Paris e deixaram suas impressões em livros e manifestos:

Algumas palavras arrastam com ela representações que ultrapassam a representação física. O *Buttes-Chaumont* provocava em nós uma miragem [...] diante de nós abria-se a caça miraculosa, um terreno de experiências onde era possível que tivéssemos mil surpresas e quem sabe?, uma grande revelação que transformaria a vida e o destino. [...] Esse grande oásis num bairro popular, zona suspeita em que reina uma notável luminosidade de assassinatos, essa área louca nascida na cabeça de um arquiteto, resultante do conflito de Jean-Jacques Rousseau e as condições econômicas de existência parisiense, é para os três caminhantes uma proveta da química humana, na qual os precipitados têm a palavra e os olhos de estranha cor. (ARAGON, 1996 *apud* JACQUES, 2014).

Já no final dos anos 1950, Debord e seus amigos, com a Internacional Situacionista procuravam desenvolver as ideias da Internacional Letrista, buscando superar o movimento surrealista e ir além das propostas nas artes, colocando em prática o pensamento urbano situacionista e resgatando formas de nomadismo que forçosamente se extinguíam com a modernização das cidades. Colocar em prática seria utilizar de errâncias urbanas, chamadas de deriva, a qual gerava as narrativas das ambiências psíquicas, traduzida em mapas e cartografias – a psicogeografia.

A psicogeografia seria o estudo das leis e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. [...] As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidas de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator. A confecção de mapas psicogeográficos e até simulações, como a equação [...] – estabelecida entre duas representações topográficas, podem ajudar a estabelecer certos deslocamentos de aspecto não gratuito mas totalmente insubmissos às solicitações habituais. As solicitações dessa série costumam ser catalogadas sob o termo de turismo, droga popular tão repugnante quanto o esporte ou as vendas a crédito. [...] Essa espécie de jogo é um mero começo diante do que será a construção integral da arquitetura e do urbanismo, construção

cujo poder será um dia conferido a todos. (DEBORD, 2003a, original de 1955 *apud* JACQUES, 2014, p. 222).

A deriva, como prática da errância urbana, procurava o contato com diferentes ambiências entregando-se às condições desconhecidas de terrenos e encontros inesperados com estranhos. “Ficava claro que a deriva era o exercício prático da psicogeografia, além de ser uma nova forma de apreensão do espaço urbano[...].” (JACQUES, 2014). Em 1956 e 1958, Debord publica uma “Teoria da Deriva” onde explica:

[...] O conceito de Deriva está indissociavelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográficas e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto à tradicionais noções de viagem e de passeio. [...]. (DEBORD, 2003c *apud* JACQUES, 2014, p. 221).

Mais uma vez o comportamento lúdico chama a atenção nas propostas situacionistas, onde um componente das práticas seria o jogo. A deriva – considerando-a como um distração, dava oportunidade à ocorrência de soluções lúdicas como o jogo, respondendo ao urbanismo estéril e monótono das cidades. Os situacionistas viam a cidade como um espaço para o jogo, não como uma ação inconsequente mas como uma nova forma de construção de um novo urbanismo a que denominaram urbanismo unitário; a concepção de um último estágio desse processo. Se caracterizava por uma visão e ação sobre um ambiente unitário, em contraposição ao urbanismo funcionalista, com seus espaços especializados, proposto pelos modernistas. Uma segunda característica seria refletir na arquitetura e nos espaços, as diversas formas comportamentais em respeito às diversidades, onde a psicogeografia teria fundamental função, na observação das aglomerações urbanas existentes e na formulação de hipótese sobre a estrutura de uma cidade situacionista.

Em uma antologia de textos situacionistas, organizada por Paola Berenstein Jacques, a autora estabelece uma característica importante do movimento:

A Internacional Situacionista (IS) – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutavam, contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto:

a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou a ausência de paixão da vida cotidiana moderna. (JACQUES, 2003, p. 13).

De todas as propostas situacionista, as derivas foram as práticas realizadas “– embora sua prática houvesse sido poucas vezes descritas em detalhes, e a sua concepção e exercício acabaram por influenciar a confecção dos livros desviados e dos mapas, em sintonia com a psicogeografia.” (GROSSMAN, 2006, p. 93).

O urbanismo unitário torna-se uma proposta utópica visto que a “arquitetura e urbanismo que são irrealizáveis sem a revolução da vida cotidiana; isto é, sem a apropriação do condicionamento por todos os homens, para que melhorem indefinidamente e se realizem. (KOTÁNYI, VANEIGEM, 1961 *apud* JACQUES, 2003, p. 142).

As ideias situacionistas do grupo de artistas e escritores, foram publicadas durante dez anos, e em 1967, Guy Debord em continuidade a essas ideias, publica a mais importante obra do movimento; “A Sociedade do Espetáculo” considerado, inclusive pelo próprio autor, como um conteúdo de inegável influência nos acontecimentos – Maio de 1968 como o primeiro acontecimento² – que se seguiram e antecipa uma análise crítica da sociedade de consumo. No Capítulo “O planejamento do Espaço”, Debord expõe seu pensamento sobre o urbanismo que traz desde a formação do grupo Letristas, passando pela Internacional Letrista e a Internacional Situacionista com a visão de um crítico das estruturas políticas e sua influência sobre a cidade:

A sociedade que modela tudo o que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território. O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como *seu próprio cenário*. (DEBORD, 1997, p. 112).

2 Maio de 68 foi um movimento estudantil ocorrido no ano de 1968 na França, em que os estudantes, revoltosos, confrontaram a polícia parisiense, exigindo reformas sociais.

Continua atual o ideário situacionista e em certa medida, continua influenciando práticas artísticas e culturais, que ao lidar com a cidade, se inspiram nos processos criados como a deriva, que se incorporou às artes cênicas e à pesquisa urbana. Pesquisadores, estudantes e artistas começam a praticar a errância, trazendo de volta a antiga forma de decifrar a cidade, seguindo os passos desses artistas, escritores e filósofos que iniciaram essa prática no século XIX, fazendo-a ressurgir no século XX e agora nos dias atuais, vemos novamente esse ressurgimento que com práticas semelhantes, demonstram também um vigor que se não podemos chamar revolucionário, mas ao menos um vigor de caráter transformador.

STALKER

Fundado nos anos 1990 pelo arquiteto e ensaísta italiano Francesco Careri, o Movimento *Stalker* compõe-se de filósofos, jovens arquitetos e estudantes que, resgatam, como na *flânerie* do século XIX, uma prática de exploração dos espaços da cidade. No entanto as semelhanças permanecem aí pois os interesses desse esquadrinhamento do urbano são de longe, o interesse por outra face da cidade, onde os prazeres e a poética de Baudelaire estão ausentes. As ruínas, assentamentos ilegais, túneis, trevos de autoestradas que nas palavras de Careri seriam a “reserva magnética da potência de uma cidade, espaços de liberdade plena que escapam da vigilância e do controle de arquitetos, planejadores urbanos, burocratas, além da fúria do mercado imobiliário.” (Martí, 2016) isto sim, são os pontos relevantes de atração para esse grupo.

A experiência da cidade atual e sua forma de abordagem pelo *Stalker*, tem na prática da deriva uma aproximação com a busca pela *cidade banal* pelos dadaístas dos anos 1920; a busca pela cidade *inconsciente e onírica* dos surrealistas; a *cidade lúdica e onírica* dos situacionistas passando pelos anos 1960 com a busca de Robert Smithson pela cidade *entrópica* onde a paisagem urbana e natureza se confundem e se desfiguram mutuamente. (CARERI, 2002, p. 21).

O nome do movimento é inspirado em um filme homônimo, de 1979 do cineasta russo Andrei Tarkóvski e as ações do personagem Stalker inspiraram Careri, quando este personagem guia um escritor e um professor por escombros industriais, canais de esgoto mostrando com essas ruínas a solução para a regeneração de tecidos urbanos degradados.

Careri destaca que essa busca dos espaços vazios e zonas informais da cidade, onde a apropriação errática, acidental, não planejada, configura uma tendência de uma nova forma de urbanismo, chamado por alguns de urbanismo tático, que pretende derrubar os cânones estabelecidos pela cultura neoliberal. As ideias de David Harvey se aprofundam nesta questão quando fala das cidades e do urbanismo:

O urbanismo sempre foi, [...], algum tipo de fenômeno de classe, uma vez que os excedentes são extraídos de algum lugar ou de alguém, enquanto o controle sobre o uso desse lucro acumulado costuma permanecer nas mãos de poucos (como uma oligarquia religiosa ou um poeta guerreiro com ambições imperiais). Essa situação geral persiste sob o capitalismo [...]. (HARVEY, 2014, p. 30).

Faz-se necessário estabelecer que a forma como nossas cidades, nos dias atuais, são pensadas, geridas ou esquecidas pelo poder público, é o contraponto para que movimentos como o *Stalker* ganhem corpo ao fazer um contra discurso aos projetos de arquitetos e administradores desse urbanismo de favorecimento ao capital.

Enquanto Harvey mostra em seus estudos a transformação do capital e seu reflexo nas cidades:

A cidade tradicional foi morta pelo desenvolvimento capitalista descontrolado, vitimada por sua interminável necessidade de dispor de acumulação desenfreada de capital capaz de financiar a expansão interminável e desordenada do crescimento urbano, sejam quais forem suas consequências sociais, ambientais ou políticas. (HARVEY, 2014, p. 20).

Francesco Careri em seus escritos busca identificar nas origens da definição da arquitetura, a dicotomia surgida desde tempos imemoriais, entre o espaço sedentário e o espaço nômade, essa duas faces da cidade que ao contrário do teoricamente estabelecido, se complementam formando uma margem instável entre a cidade sedentária (agricultura sedentária) e a cidade nômade (pastoreio), entre o cheio e o vazio.

A cidade nômade é o próprio caminho, o significado mais estável no interior do vazio, e a forma desta cidade é a forma sinuosa desenhada por uma série de pontos em movimentos. Os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo, enquanto que o espaço intermediário é o espaço do andar, a

essência mesma do nomadismo, o lugar onde se celebra cotidianamente o rito do eterno errar. Do mesmo modo que o caminho sedentário estrutura e dá vida à cidade, o nomadismo assume o caminho como lugar simbólico onde se desenvolve a vida da comunidade. (CARERI, 2002, p. 42).³

O mapa de uma cidade nômade, de acordo com Careri, retrata as linhas traçadas pelos percursos; esses, elementos importantes onde se desenvolvem a vida das comunidades, conectando espaços, referências e delineando os vazios que, cheios de pegadas invisíveis, também refeirciam uma cidade nômade. A efemeridade de tais linhas de percurso e a ausência de pontos de referência estáveis, desenvolveram no nômade uma capacidade de formação de mapas mentais. A representação desses mapas dos espaços nômades com traçados, conexões, vetores estão presentes tanto em uma representação do período paleolítico “esculpida em rocha em uma região da Itália (Val Camonica), quanto em plantas dos *walkabout* dos aborígenes australianos, até nos mapas psicogeográficos dos situacionistas.” (CARERI, 2002, p. 44).

Em seu livro “*Walkscapes*: o andar como prática estética”, o autor estabelece uma relação do nascimento da arquitetura como princípio de estruturação da paisagem e como surgimento do espaço interior, com a prática ancestral da errância e sua evolução para o nomadismo.

A importância registrada pelo autor, do ato de caminhar investiga esta prática desde os períodos pré-históricos até o século XX quando são citadas as vanguardas, com os dadaístas levando essa prática para o campo da estética até os anos 1970 com os artistas da *land-art*. E através dessa prática se revela uma outra cidade que não a das teorias dos arquitetos e urbanistas. “*La ciudad se presenta como un espacio del estar atravesado por todas partes por los territorios del andar.*” (CARERI, 2002, p. 185).

Está claro que a importância do ato de caminhar, flanar, deambular ou errar pela cidade, é inegável para a experiência da cidade e neste texto vimos que de tempos em tempos essa necessidade se aflora, ao conju-

3 La ciudad nómada es el propio recorrido, el signo más estable en el interior del vacío, y la forma de dicha ciudad es la línea sinuosa dibujada por la serie de puntos en movimientos. Los puntos de partida y de llegada tienen un interés relativo, mientras que el espacio intermedio es el espacio del andar, la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del eterno errar. Del mismo modo que el recorrido sedentario estructura y da vida a la ciudad, el nomadismo asume el recorrido como lugar simbólico donde se desarrolla la vida de la comunidad. (Tradução nossa)

garem-se circunstâncias diretamente relacionadas à sociedade e à realidade da economia capitalista: desde o século XIX com o crescimento e a modernização das cidades europeias; as transformações das cidades nos períodos pós guerra; e hoje a crise urbana resultante de políticas neoliberais que transformam as cidades em espaços urbanos fragmentados.

Seria em vão o esforço de se tentar explicar em poucas linhas a situação das cidades sob a influência da globalização e do capital internacional para justificar uma aparente mudança de atitude de seus habitantes. David Harvey ao invés de responder à essa questão também se questiona:

[...] as manifestações urbanas de todos esses movimentos distintos são algo além de meros efeitos colaterais das aspirações humanas globais, cosmopolitas, ou mesmo universais, que não tem nada a ver especificamente com as peculiaridades da vida urbana? (HARVEY, 2014, p. 216).

De todas as manifestações urbanas, podemos dizer que independentemente de uma bandeira política, a errância pela cidade, considerada em seus vários aspectos históricos e relatados neste texto, numa transformação tácita, reconfigura a cidade ao mesmo tempo em que o sujeito que a pratica, se refaz como ser urbano, utilizando o corpo como instrumento perceptivo dos espaços. Como descreve Francesco Careri:

O ato de andar não constitui uma construção física do espaço, implica uma transformação do lugar e de seus significados. Somente a presença física do homem no espaço cartografado, assim como a variação das percepções que recebe do mesmo quando o atravessa, constituem já formas de transformação da paisagem que, mesmo sem deixar sinais tangíveis, modificam culturalmente o significado do espaço e, em consequência, o espaço em si mesmo. (CARERI, 2002, p. 51).⁴

Estas mudanças culturais se fizeram sentir ao longo da história e no presente, o Stalker já estende a influência de suas práticas para além de Roma, onde nasceu o movimento.

4 El acto de andar; si bien no constituye una construcción física del espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. (Tradução nossa)

O nomadismo valorizado pelo grupo, é dissecado em seus estudos, trazendo-o do período pré-histórico até os dias de hoje para valorizá-lo como uma forma de se estabelecer uma visão que se opõe ao urbanismo corrente:

Por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos habituais, sua função não é a do caminho sedentário, que consiste em distribuir os homens em um espaço fechado, atribuindo a cada um sua parte e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens (ou os animais) em um espaço aberto, indefinido, não comunicante. (DELEUZE; GUATTARI, 1980 *apud* CARERI, 2002, p. 28).⁵

O remapeamento da cidade deve encarar uma realidade crua da existência social; é dessa ideia que se vale a proposta de Francesco Careli ao buscar realidades que dispõem ao caminhante uma experiência sensível e faz do caminhar uma prática estética ou seja uma forma de arte que o autor intitula como intervenção urbana e busca de uma mesma sensação anunciada por dadaísta e situacionistas em suas descobertas quando ao esquadrinhar a cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da *flânerie* de Baudelaire às deambulações de dadaístas e surrealistas; das derivas dos situacionistas, passando pelo caminhar de artistas norte-americanos da *land-art* até chegarmos aos dias atuais, representados neste estudo pelo grupo italiano de Francesco Careri; *Stalker*, esses movimentos identificam momentos históricos de sociedades em mutação.

Como representantes dessas sociedades, esses artistas, pensadores, filósofos em suas épocas, tiveram sobre a cidade um olhar e um pensamento que se configurou, de acordo com a imagem de seu tempo. À princípio, a cidade era fonte de influência de formas literárias quando retratada na sua materialidade, seus aspectos fenomenológicos ou na representatividade de seus cidadãos, através da exploração de seu com-

5 Por más que el trayecto nómada siga pistas o caminos habituales, su función no es la del caminante sedentario, que consiste en distribuir a los hombres en un espacio cerrado, asignando a cada uno su parte y regulando la comunicación entre las partes. El trayecto nómada hace lo contrario, distribuye los hombres (o los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante. (Tradução nossa).

ponente humano frente às transformações dos espaços e suas fragmentações, no processo da modernização.

À partir do século XX uma tomada de consciência política se fez mais latente com o surgimento das ideias dadaístas e surrealistas em que a cidade além de firmar-se como um componente estético para o pensamento da época, trazia com seus espaços reais, a substância que alimentaria a produção artística de seus mentores. Hoje com um peso representativo de nossa época, a cidade se relaciona com seu habitante com uma intimidade que o desperta para a sensorialidade de seus espaços, e espelha em sua territorialidade, a presença de um ser urbano com necessidades de busca de identidade, seja uma identidade política como no negar o estabelecido pelo *status quo* ou uma identidade ancestral despertada pela necessidade do caminhar, percorrer, deambular, errar por ruas, caminhos, criando uma identidade nômade para o habitante urbano do século XXI.

Como bem define Harvey em sua obra sobre esse momento histórico de despertar dos movimentos sociais urbanos, o caminhar de Careri também surge como um movimento social que ao utilizar uma prática ancestral, revoluciona a forma de transformar a cidade, a partir de uma busca por fazer um novo urbanismo.

Novo na forma de remapear a cidade, aproximando realidades sensíveis que fazem o desmonte de práticas arraigadas do planejamento urbano ao encarar uma realidade crua da existência nas cidades.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

CARERI, Francesco. *Walkscapes; El andar como prática estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo: utopias e realidades, uma Antologia*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979,

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

GROSSMAN, Vanessa. *A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista*. São Paulo: Edit. Anablume, 2006.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2013.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014.

JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Elogio aos errantes*. Salvador: Ed. UFBA, 2014.

LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Ed. Centauro, 2001.

MARTÍ, Silas. Convidado da Flip, arquiteto Francesco Careri defende que flanar é ato estético. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 11/06/2016.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.



CIDADE-CRIATIVA: UM MODELO ESTRATÉGICO DE GESTÃO URBANA

Victor Moura Soares Ferreira

Adriana Mara Vaz de Oliveira

RESUMO

A ideia da cidade criativa surge como fruto da era Pós-Industrial. Nesse contexto econômico, as cidades precisavam se reinventar e adotam relações estratégicas com a criatividade, especificamente com a indústria criativa e a economia criativa. A formulação de tais expressões, colocadas em questão, primeiramente pelo governo australiano e, depois, pelo britânico, discutiu acerca da valorização da arte e da cultura, por meio das quais eram possíveis a criação de empregos e a geração de riqueza. As Nações Unidas, através da UNCTAD e da Unesco, incorporaram, em seus discursos e políticas, a importância do desenvolvimento do meio urbano ordenado pela criatividade. Sua intenção se corporificou após o lançamento da Rede de Cidades Criativas da Unesco, em 2004, plataforma que firmou o compromisso em investir na criatividade e na cultura como fator estratégico para o desenvolvimento urbano “sustentável”. O objetivo do artigo é compreender a dinâmica que utiliza a cultura como estratégia de gestão urbana, por intermédio da investigação dos meandros da institucionalização do conceito de cidade criativa, e da averiguação dos critérios operacionais da Rede da Unesco, identificando as estratégias desse programa. O uso demasiado do “criativo” gerou confusão e compreensão das questões que essa ideia engloba, além de mascarar a ambiguidade de certas práticas. Como a criatividade não se planeja, não se limita a um segmento ou a um quadro de políticas urbanas, mas está presente em muita coisa que escapa do viés econômico, pode-se considerar que o criativo é maior que o rótulo. Isso significa compreender a cidade contemporânea em sua totalidade e pluralidade; mas também perceber nas singularidades do urbano, dos modos de habitar, da coexistência e da simultaneidade, bem como das maneiras de viver a vida urbana.

Palavras-chave: Cidade criativa. Modelo estratégico. Gestão urbana.

1. O EFEITO “CRIATIVO”

Investigar a cidade do século XXI como habitat do homem contemporâneo permite apreender os efeitos do processo de mundialização, ou globalização, e a influência da cultura sobre a forma de habitar, apropriar e planejar o urbano, ambos como consequência da transformação do sistema capitalista e da alteração do modo de produção. Embora se entenda a complexidade da cidade, exercida por diversos agentes em múltiplas temporalidades, este artigo averigua a faceta da cidade que articula a cultura como forma de gestão urbana. Diante dessa forma de “pensar e construir cidades”, busca-se investigar o conceito “cidade criativa”, que se relaciona com essa condição. A análise do conceito cidade criativa foi uma das tentativas de compreender a dinâmica urbana contemporânea, a qual busca atender os anseios da era da globalização, configurada pela tecnologia da informação, pelo sistema em rede e pela conexão entre os espaços.

O efeito “criativo”, como modelo ideal para o desenvolvimento “sustentável” global, será firmado pela Rede de Cidades Criativas da Unesco (RCCU), criada em 2004, pela Organização das Nações Unidas (ONU), através de uma de suas agências: a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). A RCCU funciona como uma plataforma de conexão entre as cidades que buscam investir na criatividade e na cultura como motor de desenvolvimento urbano sustentável. Sua missão é reforçar a cooperação entre as cidades que reconhecem a criatividade como um fator estratégico de desenvolvimento sustentável mediante a relação de sete áreas criativas – artesanato e arte popular, filme, *design*, gastronomia, literatura, artes e mídia, música. Ao aderir à Rede, as cidades assumem o compromisso de desenvolver um plano de ação que promova a criatividade local e utilize a cultura como elemento essencial para o desenvolvimento urbano.

O atrativo discurso “criativo” da Unesco fez com que várias cidades, de diferentes países, ao integrar a rede, adotassem a missão de desenvolver um ambiente “socialmente justo e sustentável” usando a criatividade. Desse modo, poder-se-ia afirmar que: se houve um aumento na quantidade de cidades que aderiram ao programa, ano após ano, significa que ele obteve êxito? Partindo disso, o estudo se direcionou em investigar como é o processo de obtenção da chancela criativa, quais critérios são levados em consideração, quais são as intenções dessa rede. Para tanto,

metodologicamente, realizou-se, de forma exploratória, um levantamento bibliográfico e histórico, interpretação de dados e análise documental. A investigação iniciou-se com o conceito de cidade criativa; com o papel da cultura no planejamento urbano contemporâneo; e com a relação entre cidade, criatividade, indústria criativa e economia criativa. Na sequência, fez-se um escrutínio do *site* da Unesco e sua Rede, na tentativa de compreender a dinâmica e os trâmites para obtenção da chancela.

1.1 A CRIATIVIDADE EM FOCO

O conceito cidade criativa surgiu a partir dos termos “indústria criativa” e “economia criativa”, que apareceram na Austrália, no início da década de 1990 e, depois, na Inglaterra. Tais expressões contemporâneas entre si promoveram um potente enlace entre cultura e economia, assentadas na criatividade, cujos bens e serviços abarcavam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais (MIGUEZ, 2007).

O governo britânico, ao identificar os 13 setores (publicidade, arquitetura, mercado de artes e antiguidades, artesanato, *design*, *design* de moda, cinema, *software*, *softwares* interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus, galerias e as atividades relacionadas às tradições culturais) de maior potencial para a economia do país, cunhou o termo indústria criativa como um dos “setores que têm sua origem na criatividade, na perícia e no talento individuais e que possuem um potencial para criação de riqueza e empregos através da geração e da exploração de propriedade intelectual”, segundo o *Creative Industries Mapping Document* (apud FIRJAN, 2008, p. 7-8).

Na década seguinte surgiu o termo economia criativa como um desdobramento da indústria criativa, mas agora subsidiada pelas tecnologias em rede, colocando em destaque a importância da inovação e da criatividade no desenvolvimento de bens e serviços. Na concepção de alguns, o termo apareceu pela primeira vez em 2001, na matéria da revista *Business Week*, intitulada *The Creative Economy – the 21 century corporation*; depois, no mesmo ano, com o economista John Howkins, no seu livro *The Creative Economy – how people make money from ideas*.

Ao reconhecer, nas questões que envolvem a economia criativa e a indústria criativa, os elementos essenciais para o desenvolvimento urbano

na era global, várias instituições, países e organizações, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco),¹ interessaram-se em compreender essa nova dinâmica e desenvolver políticas para a efetivação de uma economia global mais homogênea e sustentável, conforme afirmavam.

No Brasil, a discussão sobre esses termos ganhou impulso após a XI Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD)² realizada em São Paulo, em junho de 2004 (MIGUEZ, 2007), e considerada um eixo estratégico de desenvolvimento para os diversos países e continentes no novo século. Ademais, a criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC), pelo Ministério da Cultura (MinC), em 2011, ajudou com a missão de conduzir a formulação, implementação e monitoramento de políticas públicas para o desenvolvimento local e regional.

2. A CIDADE COMO TERRITÓRIO DA ECONOMIA “CRIATIVA”

A ideia da cidade criativa coloca em questão a cidade como o território da economia criativa, que tende a se territorializar e eleger espaços convenientes (VIVANT, 2012) à concentração de emprego criativo e “ser atrativas ao investimento estrangeiro devido às suas facilidades culturais bem estabelecidas” (UNCTAD; PNU, 2010, p. 12). Isso inquieta e traz a seguinte reflexão: se a criatividade determina a organização de uma cidade ou comunidade através de sua renovação econômica, presume-se que a criatividade aplicada à cidade não envolve a plenitude de sua condição. Isso porque a criatividade abrange macro e microuniversos, não apenas as coisas relacionadas ao ser humano, mas ao universo de todas as coisas em sua dimensão infinita (MAGNAVITA, 2015, p. 14).

No processo de geração de novas ideias e novos artefatos, a criatividade apresentou-se como uma nova e inesgotável matéria-prima para o capitalismo pós-industrial (MAGNAVITA, 2015) e desenvolvimento da

1 A Unesco foi criada em 16 de novembro de 1945, com o objetivo de garantir a paz por meio da cooperação intelectual entre as nações, atuando nas áreas de educação, ciências naturais, ciências humanas e sociais, cultura, comunicação e informação. Essa agência desenvolve projetos de cooperação técnica em parceria com o governo, com a sociedade civil e a iniciativa privada, além de auxiliar na formulação de políticas públicas que estejam em sintonia com as metas acordadas entre os estados-membros da organização.

2 A Organização das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD), é uma agência vinculada à Unesco que procura promover políticas globais de crescimento econômico “sustentável” nos países em desenvolvimento,

sociedade contemporânea. Nesse sentido, Loiola e Miguez (2015) falam sobre a relação entre o desenvolvimento e os fenômenos de criatividade, inovação e cultura na sociedade contemporânea. Para os autores, o desenvolvimento é um processo de destruição (ruptura) criadora cujo combustível principal é a capacidade das organizações (empresas, governos e instituições) de gerar e incorporar inovações. Dessa forma, não há desenvolvimento sem inovação. A inovação vai além de fazer algo novo, ela traduz-se em bens e tecnologias físicas, mas também em tecnologias de gestão e de organização; seu objetivo é gerar retorno financeiro, e, portanto, está diretamente ligada às novidades no mercado.

Nesse âmbito, o apelo à criatividade com ênfase na economia (do capitalismo em rede), reflexo da sociedade do espetáculo que percebeu a importância dos bens imateriais para o seu desenvolvimento (MAGNAVITA, 2015), é aplicado (criado) na esfera da cidade com o rótulo “criativa”.

Reis (2011) aponta que o conceito de cidade criativa ainda se encontra em formação, mas ele está ligado à economia criativa, a qual pode ser vista como um desdobramento da economia do conhecimento, e que, consequentemente, está padronizando os ativos subjetivos e intangíveis (cultura) e convertendo-se em bens com valor econômico. Por esse motivo o “criativo” passa a ser tão cobiçado. E na busca pelo *habitat* satisfatório do homem contemporâneo, alguns dizem que a cidade criativa é a solução para o atual momento, pois sua intenção é ser “uma cidade que surpreende, que atiça a curiosidade, o questionamento, o pensamento alternativo e, com isso, a busca de soluções” (REIS; KAGEYAMA, 2011, p. 33).

Mas como seria possível aplicar a criatividade às cidades? Como algo intangível como a criatividade, associada à lógica capitalista, é vista como motor para o crescimento econômico, social e territorial da cidade? Como ela se caracteriza? Para responder a tal questão, parte-se das considerações de Charles Landry, um dos primeiros autores a refletir a respeito desse conceito de cidade com suas obras *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovations* (2000) e *The Art of City-Making* (2006); e de Richard Florida, em *The Rise of the Creative Class* (2002).

No Relatório da Economia Criativa, a UNCTAD (2010), a partir das reflexões de Charles Landry (2000), afirma que a cidade criativa é resultado do processo de globalização que tem utilizado a criatividade como

fator essencial no processo do novo modo de produção pós-industrial, definindo-a a partir de três tipologias:

A criatividade artística envolve a imaginação e a capacidade de gerar ideias originais e novas maneiras de interpretar o mundo;

A criatividade científica envolve curiosidade e disposição para experimentar e fazer novas conexões ao solucionar problemas;

A criatividade econômica é um processo dinâmico que leva à inovação em tecnologia, práticas de negócio, marketing etc., sendo intensamente relacionada à aquisição de vantagem competitiva na economia. (UNCTAD, 2010, p. 12, grifo meu)

Landry (2013) defende que a criatividade é um recurso que tem amplas implicações e aplicações em todas as esferas da vida. Ao adotarem esse discurso, várias cidades passaram a se autodenominar “cidades criativas”, mesmo se referindo somente à sólida infraestrutura artística e cultural que possuíam. Segundo ele, o conceito de cidade criativa se tornou controverso, pois alguns o utilizam mesmo não compreendendo, pensando que a criatividade tem o poder de solucionar todos os problemas. Por outro lado, outros criticam e relacionam o conceito a um grupo específico, como artistas, setores da mídia, do *design* e das artes cênicas. Entretanto, o autor estabelece que o caráter e a capacidade criativa de um local são formados por sua história, cultura, configuração física e por suas condições operacionais globais, além de incluir soluções criativas para os problemas sociais e para a gestão.

Conforme Richard Florida (2011), a dinâmica de utilizar a criatividade como um recurso essencial nas relações sociais e econômicas, bem como de impulsionar a mudança cultural da cidade contemporânea, está ligada à presença da *classe criativa*, compreendida como um grupo de profissionais de áreas multidisciplinares que tem o objetivo de inovar o espaço onde estão inseridos. A *classe criativa* é constituída por profissionais desde *designers* e arquitetos até profissionais de saúde e advogados que, por meio da criatividade, propõem novas formas e conteúdo, projetam um novo produto, elaboram estratégias e, através de hábitos culturais e sociais, buscam resolver questões de forma sistêmica e inovadora.

O mesmo autor defende que o crescimento socioeconômico de uma região se desenvolve onde o trabalhador criativo se encontra. Nesse sentido, propõe a teoria dos “3Ts”: *talento, tecnologia e tolerância*. O *talento* é relativo ao número de pessoas com ensino superior e mestrado completos; a *tecnologia* representa a quantidade de diplomas técnicos; e a *tolerância* é avaliada segundo três índices: o primeiro mede a diversidade local, o segundo a presença da comunidade homossexual dentro da população e o terceiro se refere à boemia artística. Os indicadores avaliam e classificam o potencial criativo das cidades, mostrando as que são mais férteis para a conquista de investimentos, empresas e o florescimento dos criativos.

Vivant (2012) aborda que as cidades, após o declínio do sistema de produção capitalista, depararam-se com o desemprego dos operários e com grandes espaços obsoletos das antigas fábricas. Elas tiveram que repensar suas políticas urbanas e econômicas para atrair o olhar de investidores, que exigiram estratégias na melhoria da comunicação, acessibilidade, mercado imobiliário, além de espaço público com qualidade, espaços verdes e vida cultural ativa. Segundo a autora, tais exigências foram requeridas pela “classe criativa”, como indicou Florida (2011), a qual encontra o florescimento da criatividade nos espaços descontraídos e boêmios, além de permitirem o desenvolvimento econômico, pois “a força da cidade está ligada à sua dimensão criativa revelada por seu dinamismo cultural e artístico, único capaz de fazer frente aos efeitos de desinvestimento causado pelo declínio industrial” (VIVANT, 2012, p. 9-10).

Contudo, a teoria de Florida (2011) é avaliada por Vivant (2012) como ambígua por ser composta por indicadores pouco discriminados, da mesma forma que o uso da noção de classe ser um pouco simplista. Em contrapartida, a autora coloca que a metodologia utilizada por Florida (2011) foi apoio para que gestores públicos utilizassem o potencial cultural das cidades por meio de operação de urbanismo, visando atrair algumas populações bem selecionadas, ou de gentrificá-las. Assim, a relação entre urbanismo, política e cultura é vista quando se observa a cultura no quadro de políticas urbanas como ferramenta de valorização: o *marketing* e a publicidade, além dos meios de comunicação que fazem menção à importância das indústrias culturais para o desenvolvimento socioeconômico.

A mesma autora avalia a cidade como território das indústrias criativas e faz uma leitura da dinâmica de alguns bairros de artistas, como é o

caso de Soho, em Manhattan, e do Vale do Silício, no Estado da Califórnia. O Soho é apontado como o arquétipo das paisagens ignoradas, que inverteram a lógica negativa da desindustrialização e permitiram a recomposição da sua paisagem cultural. Sua reconversão, com início em 1960, teve como precursores artistas que instalaram seus ateliês de criação e posteriormente suas residências nos prédios industriais, configurando a tipologia do *loft*.³ O resultado disso foi o desenvolvimento econômico a partir da implantação de galerias de arte, as quais colocaram o bairro no centro mundial da arte contemporânea. Assim como aconteceu em Soho, a autora diz ser os *artistas off*⁴ os responsáveis por recompor a paisagem cultural das cidades, mas depois as cenas artísticas são institucionalizadas (gentrificadas), através das fórmulas de intervencionismo urbano – das revitalizações dos bairros centrais – para abrigar as pessoas de altos salários e direcionadas ao desenvolvimento turístico.

Por outro lado, a cidade criativa, segundo Reis (2012), é reflexo da busca por um modelo de organização urbana coerente com a transição do modelo econômico industrial para uma economia baseada no conhecimento. Por isso, a competitividade econômica das regiões depende de inovações e, consequentemente, da criatividade, pois um ambiente que inspira criatividade faz com que as pessoas sejam inovadoras. Dessa forma, para a autora, a cidade criativa é caracterizada por estar em um processo de *inovação*, como a capacidade de solucionar problemas e antecipar oportunidades; possuir *conexões*, as mais variadas; e ter a cultura como elemento crucial na promoção da criatividade, assim como de um ambiente urbano e socioeconômico diferenciado.

Partindo disso, a autora pressupõe que a característica de uma cidade criativa é contrária à estratégia do *marketing* urbano, como muitos confundem. Ela afirma que o *marketing* urbano não é um instrumento transformador da cidade, mas o meio de enriquecer de muitos atores (especuladores, construtores, indústrias de entretenimento), sob o efeito do “culturalismo de mercado”, da espetacularização e do uso do mimetismo, através da arquitetura icônica. Diferentemente, segundo a autora, na cida-

3 Vivant (2012) declara que foram os artistas os responsáveis pela criação do *loft* como uma nova tipologia residencial (espaço aberto com integração dos vários ambientes e usos da moradia e/ou trabalho), mas foram os corretores imobiliários que se beneficiaram.

4 Ao utilizar o *off*, Vivant (2012, p. 28) expressa as práticas artísticas que “têm em comum os fatos de serem pouco ou não levadas em conta pela instituição cultural e de não terem um lugar claro no mercado dos bens culturais”.

de criativa deveria haver a apropriação da cidade pela população e uma governança democrática das estratégias e dos espaços. A cultura é vista como um elemento essencial na construção da identidade social, que agrupa valor aos setores tradicionais da economia, atrai o turismo e propicia um ambiente criativo, aberto às novas ideias e conexões interurbanas.

A cidade, como ambiente criativo associado à lógica capitalista para o desenvolvimento urbano do período pós-industrial, é percebida por Furtado e Alves (2012) pela convergência entre políticas públicas, econômicas e sociais, que fomente ambientes criativos, promova a interconexão entre espaços e pessoas, além do resgate à vitalidade e à identidade perdida nas cidades industriais. Isso é possível através da sinergia entre atividades culturais e criativas, de modo a constituir uma dinâmica que agregue valor econômico e estimule a revitalização das antigas zonas industriais, centros históricos e áreas abandonadas. Seria esse o modelo urbano “criativo” responsável por ressaltar a singularidade das cidades e enriquecer sua identidade local, e, simultaneamente, ou paradoxalmente, estabelecer uma conexão com os ideários da globalização?

Partindo dos posicionamentos acerca da cidade criativa, nota-se que o estilo de vida na “era criativa”, sustentado por hábitos com apelo tecnológico, científico e cultural, objetiva incentivar o desenvolvimento da economia criativa (local e escala global) ao captar ideias e aplicá-las nas diferentes esferas da sociedade pós-industrial. Se a missão dessa Era é disseminar a informação, incentivar as novas tecnologias, construir estratégias inovadoras e valorizar a cultura, seriam as cidades criativas o cenário ideal para desenvolver esse processo? Muitos pensam assim, e organismos internacionais institucionalizaram essa ideia de cidade.

3. A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO CONCEITO

O “criativo” tem se revelado uma potente ferramenta nos discursos, programas e projetos de gestores e instituições como a Rede de Cidades Criativas da Unesco (RCCU) – *Unesco Creative Cities Network (UCCN)* –, criada em 2004, pela Organização das Nações Unidas (ONU),⁵ graças a

5 A ONU é uma organização internacional criada após a Segunda Guerra Mundial, constituída por 193 países-membros que seguem os propósitos e princípios estabelecidos na Carta da ONU, a qual visa manter a segurança e a paz mundial, desenvolver relações amistosas entre as nações, ser uma base que busca resolver os problemas mundiais de caráter econômico, cultural, humanitário e social, e promover o respeito aos direitos humanos.

uma de suas agências: a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), contando com o apoio da Organização das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD).

Conhecida como a “agência intelectual” das Nações Unidas, a Unesco reforça seu papel ao estabelecer o diálogo intercultural entre as nações, defendendo um modelo de desenvolvimento sustentável global. A preocupação sobre o uso saudável e sustentável do planeta e de seus recursos foi demonstrada na Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano, em Estocolmo (Suécia), em 1972. Mas foi em 1987, com a publicação do relatório “Nosso Futuro Comum”, realizado pela Comissão Brundtland,⁶ que o conceito de desenvolvimento sustentável foi introduzido como o “[...] desenvolvimento que encontra as necessidades atuais sem comprometer a habilidade das futuras gerações de atender suas próprias necessidades” (UNITED NATIONS, 1987, s.p.). Esse relatório trouxe a discussão de um desenvolvimento homogêneo que atenda às necessidades humanas, tanto pelo aumento do potencial produtivo, quanto pela garantia de oportunidades iguais para todos. Esse novo desenvolvimento não deveria colocar em risco os sistemas naturais que mantêm a vida na Terra, mas sim estabelecer uma relação harmônica com as aspirações e necessidades humanas (NAÇÕES UNIDAS, 2017).

As recomendações feitas pela Comissão Brundtland levaram à realização da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro, em 1992, que, por meio da “Agenda 21”, colocou o desafio de construir sociedades sustentáveis justas, equitativas, inclusivas e fomentadoras de soluções inovadoras e criativas para os desafios globais atuais (UNESCO, 2012). A Agenda 21 foi além dos assuntos ambientais, mas incluiu questões e medidas que envolvem a desigualdade entre os países, a estrutura da economia internacional e os padrões insustentáveis de consumo. Para isso, buscou-se construir uma rede entre as nações, de forma a promover o acesso de qualidade à educação e ao direito humano; proteger o patrimônio cultural e apoiar a diversidade; defender a liberdade de expressão; promover políticas holísticas capazes de lidar com as questões sociais, ambientais e econômicas.⁷

6 A comissão ficou conhecida como Brundtland, devido ser presidida pela médica Gro Harlem Brundtland, mestre em saúde pública e ex-Primeira Ministra da Noruega.

7 Tais informações sobre a Unesco estão disponíveis no sítio: <<http://en.unesco.org/about-us/introducing-unesco>>.

Já a Organização das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD), criada em 1964, é a agência da ONU que busca promover a reflexão sobre políticas econômicas que diminuam a desigualdade entre os países e estabeleçam um melhor equilíbrio na economia global. Para isso, oferece assistência direta aos países em desenvolvimento, realiza reuniões com os países-membros para decidir sobre o seu programa de trabalho e para discutir desafios e oportunidades.

O discurso da Unesco, até então, foi conduzido em torno da problemática da cultura, mas logo ela mudou seu foco com o surgimento de questões que envolvem a “sustentabilidade”; o que não implica no desaparecimento do primeiro, pelo contrário, ele foi assumido por outro viés. Portanto, o atual estágio do discurso valoriza e impulsiona a diversidade cultural como elemento-chave para a configuração de um ambiente sustentável.

Seu compromisso com o desenvolvimento sustentável foi reafirmado no encontro Rio+20, em junho de 2012, ao enfatizar o papel da educação, da ciência e da cultura para gerar as transformações necessárias para o desenvolvimento sustentável. Para isso, a agência defende ser necessário partilhar informações, promover a comunicação e a cultura de forma a fortalecer o diálogo entre os países. Nesse debate, a cultura,⁸ em todas as suas dimensões, é reconhecida como um motor para o crescimento equilibrado, pois ela possui o potencial de incluir contextos diferentes, promover a pluralidade de sistemas e funcionar como um poderoso recurso socioeconômico. Dessa forma, é entendida:

Como um setor de atividade, por meio do patrimônio tangível e intangível, das indústrias culturais e de várias formas de expressões artísticas, a cultura é um poderoso contribuinte para o desenvolvimento econômico sustentável, para a estabilidade social e para a proteção ambiental. Como repositório de conhecimento, significados e valores que permeiam todos os aspectos de nossas vidas, a cultura também define o modo como os seres humanos vivem e interagem uns com os outros e com o meio ambiente. (UNESCO, 2012, p. 65)

⁸ A Unesco (2002, p. 2), na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, declara que “a cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”.

Nos documentos da Unesco é posto que as indústrias culturais, a inovação, a criatividade, o turismo e a revitalização de áreas urbanas, baseadas no patrimônio cultural, são elementos estimulantes para o desenvolvimento local, bem como para a propagação de habilidades e de geração de capital empreendedor. O fomento das práticas de gerenciamento da cultura na cidade se justifica quando se observa que as indústrias culturais sozinhas representam mais de 7% do PIB global (UNESCO, 2012). A Unesco justifica a importância das cidades no cenário contemporâneo, posto que abrigam mais da metade da população do mundo, assim como grande parte dos serviços e atividades econômicas. Diante disso, a agência declara ser necessário repensar o urbano de forma sustentável, para isso a cultura e a criatividade são importantes, por serem as “chaves” para o bem-estar social, intercâmbio cultural, revitalização urbana e para o desenvolvimento econômico saudável e participativo em todo o planeta:

[...] Colocar a criatividade no centro da renovação e do planejamento urbano pode gerar cidades mais habitáveis, seguras e produtivas, oferecendo melhor qualidade de vida. A UNESCO age dando suporte para espaços públicos compartilhados aonde a criatividade promove acordo social, inclusão e segurança. A ação da UNESCO focará em dar suporte ao modelo de “cidades criativas” e, em particular, o aperfeiçoamento da Rede de Cidades Criativas como laboratórios de desenvolvimento sustentável e a redução da pobreza, lugares onde inspiração, inovação e imaginação são compartilhados aberto e livremente. (UNESCO, 2014, p. 25-26, tradução do autor)

Lima (2007) aponta que as atividades culturais como pilar estratégico para o desenvolvimento vêm sendo construídas pela Unesco em fóruns internacionais desde 1960, principalmente depois do reconhecimento das indústrias culturais. A autora aponta que, em 1970, a Unesco questionou um modelo de desenvolvimento baseado essencialmente em critérios de rentabilidade econômica e racionalidade técnica. Assim, em 1982, no México, foi posto em discussão a dimensão cultural no desenvolvimento econômico na Conferência Mundial Sobre as Políticas Culturais (Mondiacult). Em 1992, criou-se a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Em 1998, em Estocolmo, foi realizada a Conferência Intergovernamental sobre Política Cultural para o Desenvolvimento, resultando nos *Informes Mundiales de Cultura de Unesco*, em 1999 e 2000 (BAYARDO, 2007).

Mas foi em 2002, ao lançar a *Aliança Global para a Diversidade Cultural*, que a Unesco põe a cultura no centro dos debates contemporâneos sobre identidade, coesão social e desenvolvimento de uma economia do conhecimento. Na Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2002) é depositado o desafio de estabelecer um diálogo entre as culturas e as civilizações, o que foi facilitado pelo processo de globalização. O debate reforça a importância de promover, através de parcerias entre o setor público, o setor privado e a sociedade civil, o crescimento econômico, mas também o desenvolvimento intelectual, afetivo, moral e espiritual pautado na criatividade, no patrimônio cultural (material e imaterial), na diversidade cultural, nos bens e serviços culturais e nas políticas culturais.

Dessa forma, a Unesco, por meio da *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, ocorrida em 2002, para o desenvolvimento global, apoiada em uma economia do conhecimento, lançava as bases para implantar, em 2004, a Rede de Cidades Criativas da Unesco – *Unesco Creative Cities Network* (UNESCO, 2002; VALVERDE, 2013; PEIXOTO, 2015). A rede busca promover a cooperação entre as cidades que identificaram a criatividade e a cultura como fator estratégico de desenvolvimento, tanto a nível local, quanto a nível internacional. Além de funcionar como uma plataforma de conexão entre as cidades, as quais têm a oportunidade de compartilhar experiências, elaborar projetos e parcerias, traçar medidas inovadoras na esfera local e internacional, a Rede de Cidades Criativas é vista como terreno fértil para implementação da Agenda 2030.⁹

Em um discurso¹⁰ de M. Francesco Bandarin, Diretor-Geral Adjunto da Cultura – até aquele momento –, realizado na *Association of Urban Creativity King's College*, em Londres, em 31 de maio de 2013, sob o título *Creative cities and the creative economy: Unesco policy agenda*, foi reafirmada a importância de colocar a “cidade” no centro das políticas devido às suas múltiplas compreensões conceituais, e também dos grandes desafios a serem enfrentados no meio urbano, como o relatório *World Urbanization Prospects: The 2011 Revision, Highlights* – lançado em 2012.

⁹ Antes chamada de Agenda de Desenvolvimento Pós-2015, agora *Agenda 2030*, dispõe de um conjunto de 17 objetivos e 169 metas para promover o desenvolvimento sustentável mundial até 2030. A Agenda 2030 é resultado do consenso dos Estados-membros da ONU durante a Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável (Rio+20), realizada no Rio de Janeiro em 2012.

¹⁰ Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002247/224708e.pdf>>.

Bandarin (2013) afirmou que as cidades reconheceram a cultura (patrimônio material, natural e imaterial, e criatividade) como o meio para o desenvolvimento urbano e revitalização econômica. Na prática, elas utilizaram o patrimônio e os eventos culturais para melhorar a imagem e, assim, atrair visitantes e investimentos. Ao perceber o sucesso desse feito, a Unesco, através da Rede de Cidade Criativa, ambicionou não só gerar benefícios econômicos, mas facilitar a inclusão social, incentivar o conhecimento, a inovação e a criatividade, bem como valorizar a cultura local (ou global?) e promover a sustentabilidade.

No discurso de Bandarin (2013), a Rede de Cidades Criativas, sob o lema “cidades criativas para o desenvolvimento sustentável”,¹¹ é reconhecida como uma plataforma de apoio, um centro para o desenvolvimento das indústrias criativas e o desenvolvimento sustentável. Segundo ele, diferentemente de outras redes, como a UCLG – *United Cities and Local Governments* –, ela tende a promover a sinergia entre as cidades (e não a disputa), independente de seus tamanhos, posto que o trabalho da Unesco ocorre em torno das questões sobre urbanização, sustentabilidade urbana, patrimônio cultural e natural.

Ao justificar a constituição da Rede de Cidades Criativas, a Unesco deixa evidente a importância da criatividade e da cultura no gerenciamento e nas agendas políticas locais e nacionais, reforçando-as como elemento central de desenvolvimento (PEIXOTO, 2015). Nessa trama, as cidades se tornaram o “nó criativo” que promovem o desenvolvimento socioeconômico e cultural, reforçam as relações entre comunidades diferenciadas, mas também partilham experiências e contribuem para a emergência de novas oportunidades de cooperação (PEIXOTO, 2015). Porém, por que tal rede não amarra a criatividade como vetor de desenvolvimento ao estabelecer normas e padrões pré-estabelecidos, como acontece desde o formulário de candidatura?

3.1 CIDADES “CRIATIVAS” EM REDE

Para corporificar os ideais da Unesco, o equilíbrio entre sociedade, estado e mercado é essencial e, como pano de fundo desse cenário, o sistema em redes (BANDEIRA, 2015). A formação das redes colaborativas

¹¹ Bandeira (2015), defende que, nos últimos anos, negócios e sustentabilidade aparecem sempre associados ou mesmo indispensavelmente conectados, seja por obrigação legal, seja por estratégia publicitária.

diz favorecer a composição de um “ecossistema cultural” de maior pluralidade, com clara vocação integradora, de acordo com Bandeira (2015), pois são “uma das mais expressivas inovações para a cultura na contemporaneidade [...]. Onde o trabalho colaborativo pavimenta a ampliação de oportunidades, minimiza o isolacionismo e confere equidade à produção de bens e conhecimentos. Multivocalidade como matéria-prima. Rede como ecossistema cultural” (BANDEIRA, 2015, p. 194).

A estrutura social baseada em redes tem como condição necessária as novas tecnologias de comunicação e informação:

[...] fundamentadas na microelectrónica e em redes digitais de computadores que geram, processam e distribuem informação a partir de conhecimento acumulado nos nós dessas redes. A rede é a estrutura formal. É um sistema de nós interligados. E os nós são, em linguagem formal, os pontos onde a curva se intersecta a si própria. As redes são estruturas abertas que evoluem acrescentando ou removendo nós de acordo com as mudanças necessárias dos programas que conseguem atingir os objectivos de performance para a rede. (CASTELLS, 2005, p. 20)

A sociedade em rede é global, portanto, transcende fronteiras, se manifesta de diversas formas, conforme a cultura, as instituições e a trajetória histórica de cada sociedade. Como ela não funciona somente no contexto nacional, houve o surgimento de uma nova forma de política articulada em um processo de governo global, mas sem um governo global. Houve também a configuração de uma nova organização econômica que, realizada por redes de redes, possui a empresa como a unidade operacional de acumulação de capital (CASTELLS, 2005).

Nos documentos da Unesco não há nenhuma justificativa quanto ao uso e escolha do conceito *rede*, mas é evidente que a organização compreendeu a importância de atender o mercado global, cada dia mais competitivo, e encontrou nas cidades (centros de controle e poder do capital) a capacidade de criar ambientes férteis ao desenvolvimento, ao empreendedorismo e à inovação. Dessa forma, a cidade (criativa), como campo da criatividade, é vista no relatório da UNCTAD (2010) como aquela que busca fortalecer a estrutura artístico-cultural, que estimula o desenvolvimento socioeconômico por intermédio das indústrias criativas ou da economia criativa, que abriga lugares atrativos à “classe cria-

tiva” e, consequentemente, que move empresas para esses lugares. Estas, por sua vez, incentivam a interação tecnológica e comunicacional, estimulam uma cultura de criatividade na qual os setores público, privado e comunitário trabalhem em conjunto para promover soluções inovadoras perante os desafios da sociedade.

Atualmente, para participar da Rede não há uma fórmula preestabelecida, a cidade pode se inscrever em um dos sete campos temáticos com potencial de desenvolvimento socioeconômico e cultural local: *literatura, cinema, música, arte popular, design, tecnologia da informação/arte midiáticas ou gastronomia*. Assim, algumas utilizam seu patrimônio cultural ou suas atividades culturais, outras investem em festivais, ou apostam nas maiores indústrias culturais e midiáticas. Há, ainda, aquelas que, por meio das artes e da cultura, estimulam a habitabilidade urbana, a coesão social e a identidade cultural (UNCTAD, 2010). Até em 2019, a rede reuniu 180 cidades¹² (Figura 1) de 72 países e, como aponta o *Call for Applications* (UNESCO, 2019), todos os membros trabalham em conjunto para uma missão comum: colocar a criatividade e as indústrias culturais no centro de seus planos de desenvolvimento urbano para tornar as cidades seguras, resilientes, inclusivas e sustentáveis; comprometendo-se com as estratégias da Agenda 2030.

Ao possuir o direito de usar o logotipo (Figura 1) da Unesco, essas cidades se tornam obrigadas a informar anualmente as políticas, iniciativas, projetos e ações implementadas, tanto local quanto internacionalmente, que visam desenvolver a cultura e a criatividade. Automaticamente, ficam comprometidas a fomentar o uso de tecnologias, criar espaços, festivais, feiras que revelem as especificidades locais em consonância com estratégias econômicas, sociais e urbanísticas. Caso a cidade não apresente as informações a contento – explicando suas estratégias e metas alcançadas –, poderá receber duas advertências por escrito e, caso não as cumprir, poderá ser convidada a deixar a Rede.

12 Atualmente nove cidades brasileiras possuem a chancela de cidade criativa, entre elas: Florianópolis (gastronomia) e Curitiba (*design*), com a inserção em 2014, as cidades de Belém (gastronomia), Santos (filme) e Salvador (música) em 2015, e as cidades de Brasília (*design*), João Pessoa (artesanato) e Paraty (gastronomia) em 2017. A lista completa das cidades da Rede está disponível em: <https://en.unesco.org/creative-cities/sites/creative-cities/files/final_liste_des_villes_creatives_de_lunesco_feb2018-_eng.pdf>.



Figura 1 – Logotipo da UNESCO concedido para uso das cidades criativas. Disponível em: <<https://en.unesco.org/creative-cities/content/use-logo>>, 2019.

Antes de se inserir ao programa, a cidade deve considerar alguns fatores importantes durante sua preparação à candidatura, como aponta o manual do processo de candidatura: construir um plano estratégico de médio prazo (4 anos) em consonância com os objetivos da Rede a nível local e internacional; realizar pesquisas de fundo e preparar o mapeamento de ativos criativos da cidade; estabelecer um grupo consultivo envolvendo partes interessadas de todos os setores; estabelecer uma equipe de gestão; propor um orçamento adequado e explorar oportunidades de financiamento; obter aprovação formal das associações profissionais nacionais; obter aprovação formal do gestor do município de origem; obter aprovação formal da Comissão Nacional da Unesco; e, por fim, apresentar o pedido à Unesco com todos os documentos exigidos no devido prazo.

O primeiro passo para o processo de candidatura é a constituição de uma equipe de gestão no município, ou um departamento específico, que terá a responsabilidade de elaborar o pedido e, caso aprovado, será responsável pela gestão das atividades relacionadas ao RCCU.

Após eleger uma das áreas específicas – *design*, cinema, música, artesanato e arte popular; artes e mídia, gastronomia e literatura – a candidatura deve ser enviada por e-mail (ccnapplications@unesco.org), com o formulário de candidatura fornecido no *site* da Unesco incluindo: uma carta formal de aprovação da candidatura para a Unesco do país em que se localiza a cidade; uma carta de apoio, assinada pelo prefeito ou por outro representante oficial da cidade, que contenha argumentos a favor do pedido; duas cartas de apoio dos profissionais da área específica de outras cidades já participantes da rede dentro da mesma área temática; três fotos da cidade, relacionadas à área criativa eleita.

No formulário de candidatura, a cidade deve expor suas políticas culturais, econômicas, educacionais dos últimos anos. Sendo assim,

deve mostrar quais eventos, feiras, atividades, projetos, estratégias – de cunho artístico, cultural, educacional – já têm sido desenvolvidos e poderão se potencializar com a integração à Rede. Depois disso, a cidade deve propor um plano de ação em tempo médio de quatro anos, que tenha os objetivos e iniciativas que utilizem a criatividade como elemento condutor do desenvolvimento urbano sustentável, conforme exige o *Mission Statement*. O plano deve apresentar as iniciativas, os programas e os projetos, tanto de impacto local, quanto internacional; o público a ser atingido; a estimativa de orçamento anual para a implementação do plano de ação proposto, como também os organismos nacionais e internacionais de financiamento. É exigido ainda, para um bom êxito do plano de ação, um plano que promova a disseminação das informações e objetivos a serem atingidos. Os objetivos comuns estabelecidos na declaração de missão da rede pretendem:

[...] fortalecer a cooperação internacional entre as cidades que tem reconhecido a criatividade como um fator estratégico para seu desenvolvimento sustentável;

estimular e realçar iniciativas conduzidas por cidades membro para fazer da criatividade um componente essencial para o desenvolvimento urbano, particularmente pela parceria envolvendo o público, o privado e a sociedade civil;

fortalecer a criação, produção, distribuição e disseminação de atividades culturais, bens e serviços;

desenvolver polos de criatividade e inovação e ampliar a oportunidade para criadores e profissionais do setor cultural;

melhorar o acesso e a participação na vida cultural, e também o prazer em bens e serviços culturais, especialmente para grupos e indivíduos marginalizados e vulneráveis;

integrar totalmente a cultura e a criatividade em estratégias e planos de desenvolvimento local. (UNESCO, 2019, s.p, tradução do autor)

No processo de inscrição, a cidade se compromete a informar periodicamente à Unesco sobre as atividades desenvolvidas, todavia, não fica claro como e quando será realizada essa prestação de contas. Ao receber a chancela, os critérios descritos na declaração de missão devem: promover

o desenvolvimento local por meio da cultura e criatividade; sediar festivais e eventos, nacionais ou internacionais; envolver-se nos projetos de iniciativa privada, pública e da sociedade; incentivar a indústria criativa e a economia criativa; capacitar os agentes criativos; oferecer espaços culturais; partilhar experiências e práticas com as outras cidades da rede, bem como favorecer o intercâmbio profissional e artístico; propor políticas e medidas de desenvolvimento urbano sustentável; realizar estudos, pesquisas e avaliações sobre a experiência das cidades criativas, entre outros.

As 180 cidades (Figura 2) que compõem a Rede das cidades criativas até 2019 possuem, em conjunto, o objetivo de colocar a indústria criativa no cerne de seus planos de desenvolvimento em nível local e cooperar ativamente no âmbito internacional. Para promover essa interação, é realizada uma reunião anual em que são discutidas diretrizes futuras a respeito da captação de recursos para a rede. Os planos estratégicos também são compartilhados, é realizada a avaliação dos atuais membros e a chamada de aplicação e seleção dos novos participantes.



Figura 2 – Mapa da RCCU no site do programa. Disponível em: <www.unesco.org.br>, 2019.

Uma questão intrigante é que as cidades que tinham a pretensão de se candidatar à rede deveriam possuir uma população mínima de cem mil habitantes (embora nem todas possuíssem), entretanto, a partir da chamada de 2017, não houve nenhuma restrição quanto ao número de habitantes. Aparentemente, isso aponta que a Unesco percebeu a contradição entre uma cidade ser criativa pela quantidade de sua população.

Outro fator que leva à inquietação, a partir da chamada de 2019, foi a seguinte restrição: somente duas cidades de um mesmo país poderão lançar a candidatura, e em campos criativos diferentes. Isso leva a indagar se a Unesco não está suportando a demanda de cidades que se candidatam. Ao que parece a Rede fez sucesso, pois desde a sua constituição a quantidade de nós têm aumentado gradativamente, conforme os anos se passaram. Em 2004, apenas Edimburgo se candidatou. No intervalo de 8 anos, entre 2005 e 2013, o número de cidades variou entre 2 a 8, somando 39 cidades. Em contrapartida, só no processo de candidatura de 2014 houve um salto para 29 cidades, em 2015 ingressaram 47 cidades, e em 2017 foram 64. O que isso revela? A propagação do criativo? A promoção de políticas culturais (econômicas)? A materialização daquilo que a Rede da Unesco defende como a troca de experiência entre cidades que utilizam a cultura como via para o desenvolvimento local/global (VALVERDE, 2013)?

Na pretensão de esclarecer tais questões, foi realizado um levantamento de informações disponíveis no *site* da Rede e outros *links*, que permitiram o acesso aos objetivos e projetos propostos, aos relatórios de monitoramento e de autoavaliação, aos *sites* das cidades, à programação e divulgação dos eventos e atividades culturais e, em alguns casos, foi possível visualizar o formulário de candidatura.

No levantamento de informações, pode-se reparar que, apesar de as cidades possuírem seus costumes e particularidades, elas se aproximam no momento da candidatura ao preencherem os mesmos campos e requisitos do formulário da Unesco. Dessa maneira, cada cidade, ao eleger uma área criativa respaldada por suas práticas culturais locais, desenvolve seu discurso, como também a justificativa, a motivação e as propostas, em consonância com os princípios da agência. Feito isso, as propostas circulam envoltas do mesmo vocabulário: organizar eventos culturais (de abrangência nacional e internacional), desenvolver iniciativas de capacitação dos trabalhadores criativos; desenvolver iniciativas cooperativas local e internacional; mapear as indústrias criativas; proporcionar espaços criativos; valorizar a identidade, história e patrimônio da cidade; fomentar políticas para as indústrias culturais e criativas; promover iniciativas que envolvem a prosperidade tecnológica, enfim, desenvolver estratégias para constituição de um ambiente “socialmente justo e sustentável”.

4. UM PLANO ESTRATÉGICO?

Uma avaliação pode ser feita quanto aos objetivos e projetos apresentados pelas cidades criativas. Fundamentalmente todos demarcam um discurso político, que engloba o desenvolvimento de uma economia, a partir de elementos simbólicos e, nesse caso, sob o pleito de uma categoria cultural específica. Uma vez incorporado (ou não) no discurso social, eles se materializam de forma pacífica, ou não, em projetos urbanos estratégicos, políticas culturais e planos de desenvolvimento que apontam as cidades na rede global. Apoiado em tais constatações, é correto admitir que as cidades da Unesco são efetivamente criativas?

Em relação aos critérios estabelecidos por Reis (2011), apreende-se que as cidades possuem *conexão*, mesmo que em áreas e escalas diferentes. Todas apresentam *inovação*, umas mais outras menos; algumas dão maior ênfase na *cultura* como dimensão antropológica; outras à cultura como manifestação artística ou, ainda, quanto ao seu valor econômico.

Em relação à teoria de Florida (2011), que defende o crescimento regional motivado pela presença dos “3Ts”, assim como o equilíbrio e a conexão entre eles, não é possível perceber com clareza a relação entre talento, tecnologia e tolerância, ou seja, o agrupamento de pessoas instruídas e criativas e a concentração de inovações e atividade ligadas à alta tecnologia. Consequentemente, não há a constituição de um ambiente aberto e diversificado de um modo geral.

Fica claro uma aproximação com as estratégias de *marketing*, pois os discursos estão amarrados aos planos estratégicos de desenvolvimento (turístico) do município. Dessa forma, dá-se ênfase aos espaços e expressões *in* (institucionalizados) e não reconhece os lugares *off*, tampouco acredita na importância dos artistas (criativos) para a transformação das cidades, mas isso não quer dizer que tais cidades não os possuem. Pelo contrário, reconhecer as resistências dessas cidades seria uma maneira de conceber uma cidade criativa, um cenário de imprevistos, acasos, um lugar que possui a capacidade “[...] de se renovar, de inventar constantemente novas formas, de fazer emergir outras cenas inventivas, diferentes, radicais, de abrir outros locais, fora de panoramas banalizados e rotineiros de uma cidade estandardizada” (VIVANT, 2012, p. 87).

Isso faz repensar sobre o discurso de que a cidade criativa está mais próxima do viés imagético, econômico e político do que de um modelo

ideal de cidade pós-industrial, como alguns teóricos afirmam. Possivelmente, ela seja apenas reflexo de uma imagem, que se iniciou na economia e diluiu-se no discurso de gestores, possuindo o Estado-Nação como o agente controlador. O uso demasiado do “criativo” gerou confusão e compreensão das questões que essa ideia engloba, além de mascarar a ambiguidade de certas práticas. Como a criatividade não se planeja, não se limita a um segmento ou a um quadro de políticas urbanas, mas está presente em muita coisa que escapa do viés econômico, pode-se considerar que o criativo é maior que o rótulo. Isso significa compreender a cidade em sua totalidade e pluralidade conforme sugeriu Lefebvre (2015); a começar pela história construída nas relações entre as pessoas e os grupos que a compõem, a partir do conjunto de diferenças, mas também perceber nas singularidades do urbano, dos modos de habitar, da coexistência e simultaneidade, das maneiras de viver a vida urbana.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – na modalidade de bolsista.

REFERÊNCIAS

BANDARIN, M. Francesco. *Creative cities and the creative economy: Unesco policy agenda*. Speech delivered at the Conference of the Association of Urban Creativity King's College. Londres: Unesco, 2013.

BANDEIRA, Messias Guimarães. Políticas criativas para um novo ecossistema cultural. In: BANDEIRA, Messias Guimarães; COSTA, Leonardo Figueiredo (org.). *Dimensões criativas da economia da cultura: primeiras observações*. Salvador: Edufba, 2015. p. 185-200.

BAYARDO, Rubens. Cultura & desarrollo: ¿Nuevos rumbos y más de lo mismo? In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007. p. 67-94. (Coleção Cult).

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede: do conhecimento à política. In: CASTELLS Manuel; CARDOSO, Gustavo. *A sociedade em rede: do conhecimento à acção política*. Belém: Casa da Moeda, 2005. p. 17-30.

FIRJAN – FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *A cadeia da indústria criativa no Brasil: estudos para o desenvolvimento do estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 2, 2008.

FLORIDA, Richard L. *A ascensão da classe criativa: e seu papel na transformação do trabalho, do lazer, da comunidade e do cotidiano*. Tradução Ana Luiza Lopes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FURTADO, Gonçalo; ALVES, Sandra. Cidades criativas em Portugal e o papel da arquitetura: mais uma estratégia a concertar. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 99, p. 125-140, dez. 2012.

LANDRY, Charles. *Origens e futuros da cidade criativa*. São Paulo: Sesi-SP, 2013.

LANDRY, Charles. *The Art of City Making*. London: Routledge, 2006.

LANDRY, Charles. *The creative city: a toolkit for urban innovators*. London: Comedia/Earthscan, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução Rubens Eduardo Faria. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, Carmen Lucia Castro. Políticas culturais para o desenvolvimento: o debate sobre as indústrias culturais e criativas. In: III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBa: Salvador, 2007.

LOIOLA, Elizabeth; MIGUEZ, Paulo. Anotações sobre criatividade, inovação, cultura e desenvolvimento. In: BANDEIRA, Messias Guimarães; COSTA, Leonardo Figueiredo (org.). *Dimensões criativas da economia da cultura: primeiras observações*. Salvador: Edufba, 2015. p. 27-41.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. Resistência criativa à Economia Criativa: processos midiáticos e a construção da subjetividade – novo paradigma ético. In: BANDEIRA, Messias Guimarães; COSTA, Leonardo Figueiredo (org.). *Dimensões criativas da economia da cultura: primeiras observações*. Salvador: Edufba, 2015. p. 11-25.

MIGUEZ, Paulo. Economia criativa: uma discussão preliminar. In: NUSS-BAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007. p. 96-97. (Coleção Cult).

PEIXOTO, Paulo. Creative Cities Network. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 15 jul. 2015.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Cidades Criativas*: análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo. 2011. 312 f. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Cidades criativas: da teoria à prática*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2012.

REIS, Ana Carla Fonseca; KAGEYAMA, Peter. *Cidades criativas: perspectivas*. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011.

UNCTAD – Conferência das Nações Unidas para o Comércio o Desenvolvimento; PNU – Unidade Especial para Cooperação Sul-Sul do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. *Relatório da economia criativa 2010*. ONU: 2010.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Paris: Unesco, 2002.

UNESCO. De economias verdes a sociedades verdes: compromisso da Unesco com o desenvolvimento sustentável. *Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável (Rio+20)*. Rio de Janeiro: Unesco no Brasil, 2012.

UNESCO. *37 C/4 (2014 – 2021) Medium-term Strategy*. Paris: Unesco, 2014. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002133/213311por.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

UNESCO. *Unesco Creative Cities Network Call For Applications 2019*. 2019. Disponível em: <https://en.unesco.org/creative-cities/sites/creative-cities/files/2019-uccn-call_application-guide_en_1.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2019.

UNITED NATIONS. *Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*. United Nations Department of Economic and Social Affairs (DESA), 1987.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felippe. A Rede de Cidades Criativas da Unesco e o desafio das indústrias culturais latino-americanas.

In: XIV Encuentro de Geógrafos de América Latina, 1, 2013, Lima. *Anais...*
Reencuentro de saberes territoriales latinoamericanos, 2013. p. 1-16.

VIVANT, Elsa. *O que é uma Cidade Criativa?* Tradução Camila Fialho. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2012.



PARADIGMAS DE UM ESPAÇO DE CONEXÃO: PONTE PÊNSIL

AFFONSO PENNA

Mônica Otero de Melo dos Reis

Márcia Metran de Melo

PARADIGMAS DE UM ESPAÇO DE CONEXÃO: PONTE PÊNSIL AFFONSO PENNA

RESUMO

A configuração espacial de uma cidade representa a dinâmica urbana e as relações estabelecidas com a população. Um mergulho em sua história proporcionará a compreensão das relações instituídas entre os cidadãos e a formação do povoado de Porto Santa Rita em 1820, atual Itumbiara, abrangendo o projeto da Ponte Pênsil Affonso Penna até a construção da ponte Ciro de Almeida, em 1959. Este trabalho visa identificar as diversas relações que foram se firmando entre os habitantes da cidade de Itumbiara, localizada ao sul do estado de Goiás, divisa com Minas Gerais, e o rio Paranaíba. Trata-se de um rio cuja força assume diversas facetas ao longo desse período analisado e cuja ponte – a Ponte Pênsil Affonso Penna – determina a conexão entre espaços diferentes, por permitir sua transição, antes impraticável, e conectar a cidade a outras regiões do país. As relações fundadas entre esses elementos e os habitantes da cidade refletiram nas diferentes interações e usos do espaço urbano, dentro do perímetro margeado pelo rio Paranaíba. Importante assinalar o ineditismo desta pesquisa, que poderá abrir um campo importante para Goiás.

Palavras-chaves: história; leitura urbana; rio; relações.

INTRODUÇÃO

As memórias abordadas neste texto referem-se ao período de formação da cidade, às suas relações com o Rio Paranaíba, ao processo de projeto da Ponte Pênsil¹ Affonso Penna, à construção/montagem, à agressão a sua concretude, sua importância como gerador de conexões com o resto do país, até o período de abandono pela população de Itumbiara. Trata-se da época em que a ponte caiu no esquecimento, ao ser substituída por outra – a ponte Ciro de Almeida –, mais adequada à transposição da barreira entre os estados de Goiás e Minas Gerais.

¹ De acordo com o dicionário Houaiss (2014), ponte pênsil ou suspensa é aquela que tem o tabuleiro sustentado por cabos ancorados.

A água, representada pelo rio Paranaíba, é um recurso que impõe sua força sobre os seres vivos e define relações de interdependência e cumplicidade. Relações essas permeadas de conexões singulares, estabelecidas com diversos atores sociais e que se alteram em épocas diferentes, comumente percebidas ou às vezes sentidas somente após sua extinção parcial ou total. O rio Paranaíba, cuja inserção no tecido urbano da cidade de Itumbiara permeia seu perímetro urbano de fronteira entre os estados de Goiás e Minas Gerais, desde a formação do povoado, representa a alma da cidade e constitui diferentes vínculos com a população.

O rio Paranaíba, juntamente com o rio Grande, é um dos formadores do rio Paraná (CBH PARANAÍBA, 2016). Sua nascente, situada na Serra da Mata da Corda, no município de Rio Paranaíba, MG, percorre aproximadamente 100 quilômetros até alcançar o perímetro urbano de Patos de Minas, MG, e mais cerca de 150 quilômetros até tornar-se limítrofe entre os Estados de Goiás e Minas Gerais. É um divisor entre esses estados até o município de Paranaíba, MS, limitando, assim, os estados de Minas Gerais e Mato Grosso do Sul. Ele continua seu percurso até confluir com o rio Grande, exultório da bacia, formando o rio Paraná. Passa a ser fronteira estadual, ao receber o rio São Marcos pela margem direita e alcançar o reservatório da usina hidrelétrica UHE Emborcação. Também recebe em sua jusante, nas áreas de remanso do reservatório da UHE Itumbiara, o rio Araguari, pela margem esquerda, e o rio Corumbá, pela margem direita.

O rio Paranaíba passa pela UHE Cachoeira Dourada, no seu percurso entre as cidades de Itumbiara, GO, e Araporã, MG. Na sequência, recebe em sua margem direita os rios Meia Ponte, Turvo e dos Bois e em sua margem esquerda, o rio Tijuco. Encontra posteriormente o seu último barramento, na UHE São Simão, onde tem início a hidrovia Tietê-Paraná, com seus vários terminais para o transporte de grandes cargas. Recebe, na fração final de seu percurso, afluentes na sua margem direita: os rios Claro, Verde e Corrente. No início da fronteira entre os estados do Mato Grosso do Sul e Minas Gerais, recebe os rios Aporé ou do Peixe. Ao se encontrar com o rio Grande, o rio Paranaíba forma o rio Paraná, somente depois de percorrer aproximadamente 100 quilômetros (CBH PARANAÍBA, 2016).

A descrição do percurso do rio Paranaíba surpreende as pessoas que o conheceram. Neste estudo, considera-se como uma rota de alegrias, dos prazeres, dos ódios, das dúvidas, dos receios, da euforia, enfim de todos os sentimentos que percorrem a vida das pessoas. Trata-se de um per-

curso que revela as possibilidades, as surpresas que o rio proporciona à vida das pessoas durante sua trajetória.

Aborda os conceitos das dinâmicas que influenciam o traçado das cidades sob olhar de Panerai (2006) e autores que discorrem sobre a história do desenvolvimento e do crescimento da Itumbiara, vinculados a construção da Ponte Pênsil Affonso Penna.

1. NASCE UM POVOADO

A história só faz sentido se tiver relação com o grupo a que pertence. Quando os marcos que a consolidam se esvaem, torna-se necessário escrevê-la para que não se dissolva no ar, vire fumaça e assim desapareça com o evento e flutue para nosso inconsciente.

A história não é todo o passado, mas também não é tudo aquilo que sobra do passado (HALBWACHS, 1990). Paralelamente à história escrita, há uma história viva perpetuada ou renovada pelo tempo, possibilitando a ocorrência dessas correntes antigas inexistentes apenas na aparência.

Por conseguinte, a avaliação histórica pode ser contemplada sob dois pontos de vista: o de que os fatos são únicos em seu gênero, de modo que a existência de um grupo é alterada; e o de que a nossa memória se apoia na história vivida e não na apreendida.

A lembrança fornece a reconstituição de dados passados com o auxílio de conhecimentos emprestados do presente. Logo, fatos sobre o Rio Paranaíba, em Itumbiara, e a Ponte Pênsil Affonso Penna resgatam uma parte perdida da consciência e história da cidade, sabida, mas não claramente percebida no cotidiano.

Por conta do término do breve ciclo da mineração, desde 1778 já se manifestava a disputa entre Minas Gerais e Goiás sobre a posse e ocupação das terras situadas entre os rios Paranaíba e o Grande. Em 1810, formou-se uma bandeira, liderada pelo sargento-mor Antônio Eustáquio da Silva de Oliveira, com o propósito de desvendar essa mesma região (IPHAN, 2008).

No século XIX a região Centro-Oeste vivia praticamente isolada do centro econômico do país, tendo em vista sua posição considerada periférica no contexto nacional e um lugar decadente pelas elites, distante dos centros civilizados do país (IPHAN, 2008). Aí o transporte, o comércio e a comunicação de longa distância eram feitos por tropas, com o apoio de carros de bois em pequenos trajetos. Essa fragilidade das condições de

vida da população foi relatada nos escritos de Saint Hilaire (*apud* IPHAN, 2008), que, entre 1818 e 1819, percorria caminhos e visitava as casas, construídas de uma forma “tosca e primitiva”, feitas de pau a pique, cobertas de palmeiras. O olhar eurocêntrico² desse viajante predominou em toda sua narrativa sobre o conjunto de conhecimentos tradicionais que não compreendia, mas aludia a um significativo acervo de descrições da cultura material e imaterial.

Na obra *Viagens à província de Goiás*, Saint Hilaire (1975) descreve a região dividida entre a Comarca do Norte e a Comarca do Sul, esta última correspondendo ao sul e sudeste de Goiás, onde se situava a cidade de Santa Rita do Paranaíba (*apud* IPHAN, 2008). Referia que, na Comarca do Sul, desenvolvia-se predominantemente a agricultura de subsistência com o plantio de milho, mandioca, arroz, algodão, fumo e feijão e outras leguminosas, que não saíam dali por não haver vias de escoamento da produção e nem demanda interna, uma vez que “todos plantam o necessário para o sustento de sua família” (Saint-Hilaire, 1975 *apud* IPHAN, 2008, p. 12).

Durante todo o século XIX, a já referida dificuldade de comunicação se fazia sentir de modo proeminente ao sul de Goiás, inclusive em suas conexões com Minas Gerais, estado limítrofe, cujas cidades mais próximas eram Paracatu, Araxá e Uberaba (IPHAN, 2008). Saint Hilaire denunciou também, em seus relatos, a precariedade e a má conservação das estradas, caracterizando o descaso dos usuários e das autoridades com a sua manutenção.

Em 1751 foi elaborado o mapa dos limites da capitania de Goiás por Francisco Tosi Colombina, geógrafo, cartógrafo e engenheiro militar italiano no Brasil, atividade solicitada por Dom Marcos de Noronha, o primeiro governador da Província de Goiás (1749-1754) (SILVA; VIEIRA JR., 2018).

Uma das possibilidades de romper com tal isolamento da região seria a sua ligação com o restante do país, por meio da chegada da ferrovia até às margens do rio Paranaíba. Uma das maiores companhias brasileiras, a Companhia Mogiana de Estrada de Ferro (CMEF), tinha planos de chegar ao Rio Araguaia, em Goiás, e daí seguir para Belém, no Pará. Apesar das vantagens oferecidas pelo Governo Federal a quem construísse ferrovias, as pressões eram também muito grandes e a ponta de trilhos permaneceu estagnada em Araguari, Minas Gerais.

2 Eurocêntrico, no dicionário Houaiss (2014), significa centralizado na Europa e/ou nos europeus; que tende a interpretar o mundo segundo os valores do ocidente europeu.

Em 1892, a Estrada de Ferro Alto Tocantins (EFAT), cujo traçado previsto chegaria até a cidade de Palmas, sofreu alteração no seu trajeto e no nome da companhia em 1906, passando a denominar-se Estrada de Ferro Goyaz (EFG). As obras da ferrovia tiveram início efetivo em dezembro de 1909, mas só chegaram às margens do Rio Parnaíba em 28 de setembro de 1911 (SILVA; VIEIRA JR., 2018).

Em 1911, o governo federal criou a “Inspeção Federal de Estradas”, sob a tutela do Ministério da Viação e Obras Públicas, designado como o órgão central para o planejamento dos transportes em todo o país, cuja função era fiscalizar todos os serviços relacionados às explorações e construções ferroviárias e rodoviárias. O mapa do “Estado de Goyaz”, que representa o sistema viário do Estado com prioridade para a rede ferroviária, foi realizado pela Inspeção, sob a coordenação do inspetor federal, o engenheiro José Estácio de Lima Brandão (SILVA; VIEIRA JR., 2018).

O rompimento desse isolamento foi através da iniciativa do general Cunha Matos, com a abertura de uma estrada ligando a localidade goiana chamada Anhanguera a Uberaba, em Minas Gerais, passando pelo rio Paranaíba, onde hoje é Itumbiara (NUNES, 1984). No local da travessia foi edificado um porto, visto que o governo da Província havia instalado um posto de arrecadação de rendas estaduais, forçando a travessia nesse ponto.

A instalação do porto aliado as terras férteis da região, ao potencial hídrico, com o Rio dos Bois, Meia Ponte e Paranaíba, favoreceram o desenvolvimento da agricultura, a criação de gado e o nascimento de um povoado. Propiciando ao local o escoamento e as trocas comerciais com Minas Gerais e outras regiões do país. O povoado cresceu e foi nomeado de Santa Rita, após ser erguida uma capela em homenagem à Padroeira.

O isolamento do povoado de Santa Rita pode ser confirmado no Goyaz: *guia da cartografia histórica* (2018), que menciona a Carta da Província de Goiás com a localização do povoado. Durante o ano de 1874, o capitão de engenheiros Joaquim Rodrigues de Moraes Jardim afirmou ter utilizado em seu mapa “as melhores cartas existentes e observações próprias”, refundindo diversos mapas corográficos.³ O trabalho foi realizado a pedido do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, para a “Exposi-

³ Corografia, segundo o dicionário Houaiss (2014), é a descrição ou representação de um país, região ou área geográfica particular, num mapa ou carta que explicita visualmente, mediante código(s), as suas características mais notáveis.

ção Nacional do Rio de Janeiro”, realizada em 1875 e sediada no Palácio do Ministério da Agricultura. Várias Províncias do Império brasileiro foram convidadas a montar suas exposições e enviaram mapas. Dentre elas, das dezesseis expostas, na Carta da Província de Goyaz fulguravam a Cidade de Goyaz e o povoado de Santa Rita.

Em 21 de agosto de 1852, o povoado foi elevado a distrito com o nome de Santa Rita do Paranaíba e em 16 de julho de 1909 elevado a município (IPHAN, 2008).

Na década de 1940, seu nome foi trocado para Itumbiara, cujo significado é “o caminho da cachoeira”. Atribuiu-se essa denominação à sugestão do engenheiro Inácio Paes Leme, construtor da estrada até o município de Cachoeira Dourada, distante 40 quilômetros de Itumbiara. Comentou-se a existência, na cidade, no mesmo período, de um movimento popular liderado pelo pároco para substituição do nome do município. Alegava-se que o time de futebol, o Santa Rita, apanhava muito, o que não deve nunca ocorrer com a santa. Assim, unindo-se os dois objetivos, surgiu o novo nome: Itumbiara.

Em meados de 1900, a travessia perigosa e difícil das manadas bovinas, as maiores riquezas da localidade, eram realizadas por meio de balsas entre os estados de Goiás e Minas Gerais através do rio Paranaíba. As manadas eram atiradas na água, depois de pagos os impostos da barreira do Porto de Santa Rita. Nos períodos de enchentes, com o risco de afogamento ou perda, ou mesmo em outras épocas do ano, a travessia atrasava até uma semana. (FRANÇA *apud* ALMEIDA NETO, 2007) A balsa existente no local já não estava atendendo às necessidades do povoado e região, de modo que era imprescindível uma ponte, para substituir as balsas e as travessias improvisadas e arriscadas, realizadas daquele ponto.

No final do século XIX, a percepção desse isolamento e a necessidade de progresso para a região impulsionaram o presidente da Província a escrever um relatório à Assembleia Legislativa Provincial de Goiás, publicado pela Typographia Provincial de Goyaz no dia 12 de março de 1880 (SILVA *apud* IPHAN, 2008). O documento narrou a importância de Goiás melhorar suas vias de comunicação, não somente visando ao progresso material, mas ao adiantamento moral e intelectual que seria proporcionado graças às relações que se estabeleceriam com outras províncias e com o estrangeiro.

A análise do crescimento do povoado de acordo com Panerai (2006) se realiza através da identificação dos elementos reguladores que definem os traçados das cidades. A morfologia resultante na aglomeração é entendida mediante os fenômenos de extensão e adensamento, no território. Já o “desenvolvimento” da aglomeração refere-se ao aumento do potencial econômico ou à ampliação do papel institucional da mesma (PANERAI, 2006). Portanto, o crescimento, tendo em vista os diversos fatores que influem na dinâmica urbana, ocorre em paralelo ao desenvolvimento econômico, podendo ser contínuo ou descontínuo. O crescimento contínuo se processa pelo prolongamento direto de porções urbanas existentes. Assim, o centro antigo, definido como polo principal, após a sucessão de diferentes cerramentos, acaba determinando a forma urbana e impondo um limite preciso entre um interior e um exterior.

As contenções é que favorecem o adensamento, ocasionando a constituição de um núcleo pela cidade, que é assimilado ao núcleo original e torna-se o centro de novos bairros (PANERAI, 2006).

O crescimento descontínuo tem a ver com uma ocupação mais aberta do território, preservando rupturas naturais ou agrícolas entre as partes antigas e as novas extensões, permitindo, assim, a eclosão da aglomeração. A análise do processo de crescimento ordenado, aquele onde a cidade apresenta a cada estágio de sua evolução uma estrutura clara e inteligível, passa pelo entendimento dos “elementos reguladores”, cujo entorno aparenta características semelhantes, que se repetem de uma cidade a outra, como resultado de leis mecânicas ou morfológicas.

Sendo as linhas de crescimento, suporte do crescimento efetuado de acordo com uma direção (PANERAI, 2006). Podendo ser “naturais”, presentes no território antes do processo de urbanização, ou “artificiais”, projetadas e construídas no início de uma fase de expansão e a ela relacionadas. Nos dois casos, as linhas de crescimento estão inscritas em um sítio físico, revelando sua geografia, tirando partido de seu relevo e cujas grandes orientações raramente se contradizem sem motivo. As linhas carregam a marca de sua história. São adaptadas por usos antigos e fazem parte de uma rede. Portando, só podem ser compreendidas internamente. O papel desempenhado pelas linhas de crescimento no interior da rede fornece um desenho sobre o qual irão se alinhar os elementos edificados, ordenando as laterais do tecido urbano, regulando os

crescimentos secundários e os adensamentos. Mediante esse processo podem-se identificar alguns padrões que se repetem e caracterizam as transformações ocorridas no espaço urbano de Itumbiara e definem o seu assentamento atual.

Ao se analisar Itumbiara utilizando-se a metodologia de Panerai (2006), identifica-se o rio Paranaíba como linha de crescimento natural e um limitador desse crescimento até a década de 1909. Essa característica se alterou a partir do século XX, após a construção da Ponte Pênsil Affonso Penna.

2. HISTÓRICO DE UM ESPAÇO DE CONEXÃO: PONTE PÊNSIL AFFONSO PENNA

Em meados de 1900, surgiram rumores de que uma ponte seria construída no rio Paranaíba, sem confirmação do local, fazendo o Coronel Sidney Pereira de Almeida se deslocar para o Rio de Janeiro em busca de informações. Ele foi recebido pelos responsáveis pela obra e, após expor a necessidade da região, teve o apoio do presidente Augusto Moreira Affonso Penna. Como responsáveis pela construção da ponte, foram nomeados pelo então presidente o engenheiro Dr. José L. Mendes Diniz e o coronel Sidney Pereira de Almeida (ALMEIDA NETO, 2007).

Affonso Penna autorizou a construção da Ponte sobre o rio Paranaíba em 1906, no primeiro ano de seu governo. Em 1907, tiveram início os estudos para sua implantação, pela equipe liderada pelo engenheiro baiano José Mendes Diniz e composta por Manuel Amoroso Costa, seu ajudante, e por Gabriel Alencar de Azambuja, engenheiro auxiliar, além de um escriturário, Manuel Colombo Vasques, que se manteve ao longo de toda a construção e após a inauguração da ponte, em 1910.

Em 1907, o local definido para sua implantação foi o vão do Cahidor, situado a um quilômetro e meio de Santa Rita do Paranaíba, por apresentar melhores características econômicas e técnicas que os pontos encachoeirados ao longo do rio Paranaíba. No local foram construídos dois pilares de pedras oriundas de região próxima, onde foram montados o canteiro de obras e uma vila operária (*A INFORMAÇÃO GOYANA*, 1920).

Houve etapas da obra cujo número de trabalhadores, entre técnicos, operários especializados e mão de obra local, somava por volta de duas

centenas. Os operários que possuíam conhecimento especializado, como mestres, pedreiros, carpinteiros, canteiros, para talhar a pedra, denominada na época de cantaria, e incumbidos de tarefas que exigiam saberes técnicos, em sua grande maioria, eram provenientes do Rio de Janeiro. Especialistas e aqueles que desempenhavam os demais tipos de trabalho eram trabalhadores locais, como cavouqueiros, canoeiros, práticos do rio, possuidores de saberes tradicionais sobre sua região (IPHAN, 2008).



Figura 3 - Pilar original da Ponte Pênsil Affonso Penna em MG, 2018.

Fonte: Mônica Otero de M. Reis, 2018.



Figura 4 - Pilar original da Ponte Pênsil Affonso Penna em GO, 2018.

Fonte: Mônica Otero de M. Reis, 2018.

A estrutura metálica da Ponte foi realizada pela fábrica Herm Stolz e C., na Alemanha, e a sua importação custou à União 450 mil réis, acrescidos do pagamento à Comissão encarregada dos estudos, dos projetos e da construção dos pilares e responsável por acompanhar o trabalho de montagem (IPHAN, 2008). A Comissão foi composta por dois técnicos especializados, Joseph Jory e Pedro Rutkauski, chamados de “ajustadores”, presentes no canteiro de obras a partir de agosto de 1909 e contratados ao valor de 4 contos e 600 mil réis. A ponte foi transportada até o porto do Rio de Janeiro por barco. Após esse percurso, seguiu de trem até Uberlândia, e até o rio Paranaíba foi puxada em carros de boi, por cinquenta juntas.

A Ponte Pênsil Affonso Penna foi inaugurada em 15 de novembro de 1909, depois de um ano e oito meses de obra. Media 158 metros de comprimento, com vão entre os pilares de 124 metros, pista de rolamento de 3 metros e largura total de 4,8 metros. Foi projetada totalmente suspensa em cabos de aço, em um período em que esse tipo de ponte era raro (IPHAN, 2008).

O nome de Affonso Penna dado à Ponte explica-se pelo fato de a obra ter sido contratada no mandato do Presidente da República (1906-1909) e inaugurada logo após sua morte, ocorrida em junho de 1909. Homenagem e reconhecimento a um presidente que, tendo participado como ministro e conselheiro do Império, filiou-se ao Partido Republicano Mineiro e tornou-se um dos artífices desse ousado empreendimento. Affonso Penna defendia uma ideologia industrialista e da integração nacional por meio das vias e meios de transporte, e possuía o conhecimento sobre a necessidade de vínculos mais fortes dos estados do Brasil central com as outras unidades da Federação (IPHAN, 2008).

Como as cidades são representadas pelas suas imagens, o seu entendimento é alcançado por meio do pensamento cognitivo (FERRARA, 2000). Portanto, a atribuição de significado de imagem e imaginário se dá graças à percepção da experiência urbana, travestida no uso dos espaços e seus lugares.

A imagem é, portanto, um código urbano que exige uma leitura e desfruta de vantagens, por ser inscrito claramente no espaço construído da cidade. De sua parte o imaginário tem a ver com a necessidade do homem de produzir conhecimento pela multiplicação de significados. As produções não são únicas, mas acumulam-se, passando a significar um processo associativo no qual um significado dá origem a outros, e assim sucessivamente. A imagem é um dado e corresponde a uma concreta intervenção construída na cidade. Entretanto o imaginário é um processo que acumula imagens e é estimulado ou originado por um elemento construído ou não, porém claramente percebido no meio e no cotidiano urbanos. Imagem e imaginário, portanto, se diferenciam.

A imagem urbana é um dado perceptivo. Já o imaginário é um processo em tudo mais complexo, como percepção e como recepção. Como percepção, a imagem pode ser constatada por intermédio da sua visualização e, como recepção, do seu desfrute. O imaginário como percepção exige um juízo perceptivo e como recepção supõe a participação, o compromisso marcado pela experiência, que permite a comparação entre cidades e, sobretudo, o desenvolvimento da informação que a vivência urbana estimula. Adquire-se o conhecimento da cidade ao elaborar-se sobre ela e a partir dela (FERRARA, 2000).

O rio Paranaíba, com o balé de suas águas, estabelecia diferentes relações com a cidade e seus habitantes, desde o século XIX, de codepen-

dência de suas águas, como meio de transporte, de barreira. Permeava, portanto, o imaginário da população, fortalecido sempre que ocorriam longos períodos de chuva. A construção da Ponte Pênsil Affonso Penna, um elemento de conexão,⁴ permite a transição entre espaços antes difíceis e intimidadores e acrescenta uma outra relação: a amistosa e integradora com outros estados e regiões do país. Altera-se, portanto, o papel do rio Paranaíba: de elemento natural limitador, que coibia o crescimento da cidade, a indutor do crescimento em suas bordas com a inauguração da ponte.

Fato perceptível na descrição feita pela revista *A Informação Goyana*, em 1917, da região de Santa Rita do Paranahyba: rica de campos e matas virgens e com notório desenvolvimento da indústria pastoril e da lavoura, com o cultivo de café, cana-de-açúcar, mandioca e todos os cereais comuns à época. O destaque era a cultura do arroz, com uma produção de mais de 40 mil alqueires, em casca ou beneficiado, nos engenhos moidos a água, facilmente captada nas cachoeiras do rio próximas à vila. Pela Ponte Pênsil Affonso Penna, a produção de mais de 30 mil alqueires dessa cultura era exportada para os estados de Minas Gerais e São Paulo.

Durante a Revolução Constitucionalista de 1932, o movimento Revolucionário formado por forças rebeldes do estado de São Paulo objetivava a convocação imediata de eleições gerais para presidente da República do Brasil, deputados e senadores e a consequente elaboração de uma nova Constituição Brasileira. Nesse período, em Itumbiara, ocorria um intenso confronto entre o Exército e as forças rebeldes, deixando marcas de perfurações de balas na Ponte Pênsil Affonso Penna (ALMEIDA NETO, 2012).

O jornal *O Commercio* (1934) observou a importância proporcionada pela Ponte Pênsil Affonso Penna para Goyaz, com o incremento comercial, a saída de gado e de quaisquer outros produtos do sudoeste e de todos os municípios vizinhos na zona norte e oeste do estado. Também denunciou o estado de abandono e de deterioração de seus componentes, enquanto se aguardavam respostas pelas vias burocráticas. Solicitava a urgência de o governo enviar o engenheiro do estado, para avaliar e orçar as obras necessárias à recuperação da ponte, descrevendo a situação precária como “no limiar da emprestabilidade”.

Em meados de 1959 a ponte foi desativada, por não atender à demanda de transporte, e uma nova ponte maior e feita de concreto, nomeada

Ciro de Almeida, foi construída. Essa nova ponte assumia o papel de um novo elo de conexão entre os estados de Minas Gerais e Goiás. A Ponte Pênsil Affonso, em desuso, caiu no esquecimento da população.



Figura 5 - Ponte Pênsil Affonso Penna.

Fonte: Mônica Otero de M. Reis, 2018.

CONCLUSÃO

Consoante a diversidade de relações que se estabeleceram entre a população de Itumbiara e o rio Paranaíba, o presente estudo sobre a Ponte Pênsil Affonso Penna evidencia as transformações perceptíveis nos usos e conexões que ocorreram nos períodos analisados. Presentes na imagem e no imaginário da população, os variados significados, em períodos diferentes que se entrelaçam, ora denotam dependência, medo, ou abertura de novas possibilidades. Descortina-se nesse processo a forte ligação dos cidadãos com as águas do rio Paranaíba. Novas mudanças e relações firmaram-se com a população no transcorrer de sua história que cabem em um novo estudo.

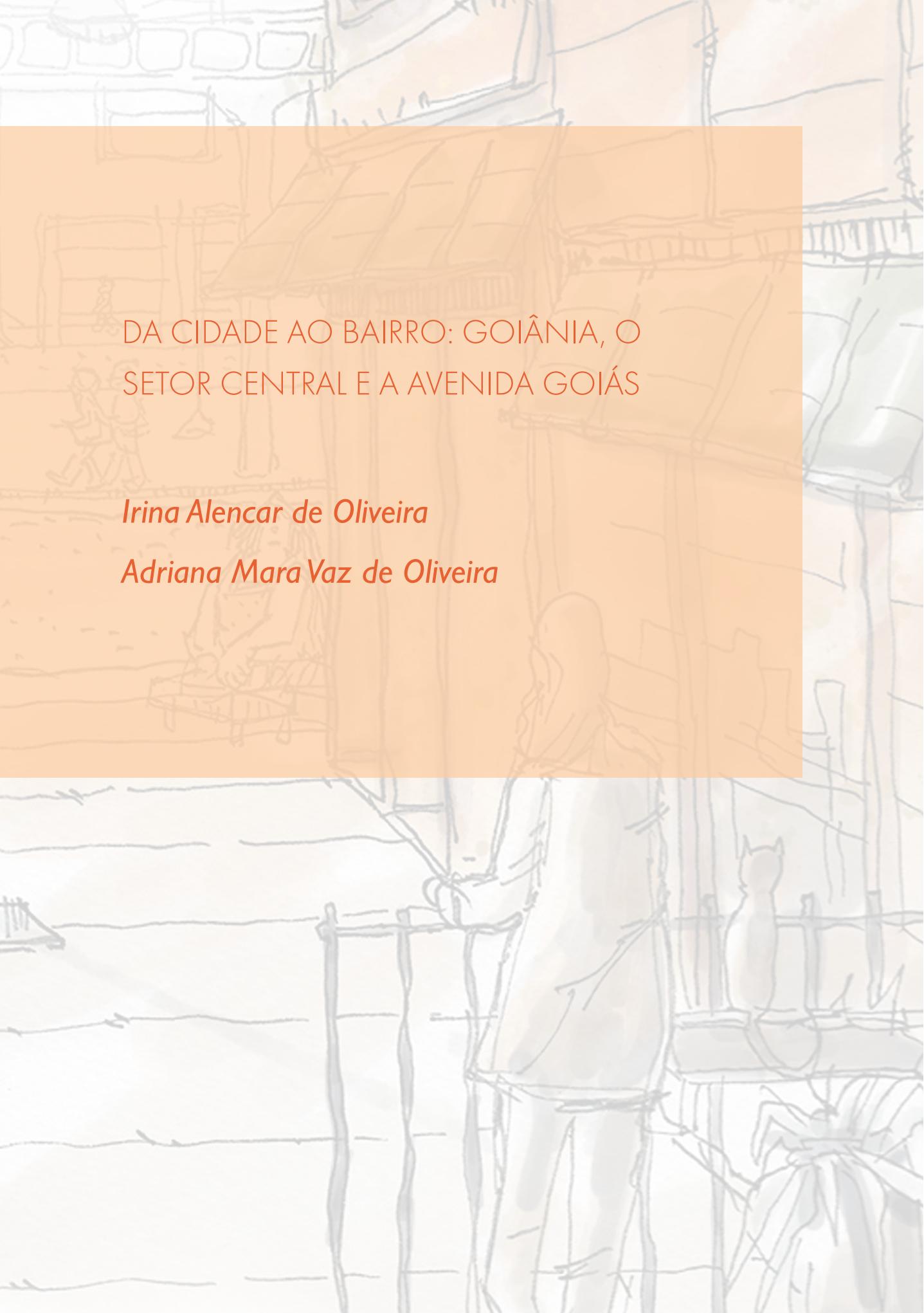
AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEG.

REFERÊNCIAS

- A Informação Goyana: revista mensal, ilustrativa das possibilidades do Brasil Central. *Os municípios do Estado de Goyaz: suas produções, suas exportações*. Santa Rita do Paranahyba, ano 1, v. 1, n. 3, 15 out. 1917.
- A Informação Goyana. *A ponte do “Cahidor” sobre o rio Paranahyba*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 9, 1920.
- Almeida Neto, Sidney Pereira de. *Processo de Tombamento: histórico da Ponte Pênsil Affonso Penna*. Itumbiara, 2007.
- Almeida Neto, Sidney Pereira de. História. *Perfil Magazine*, Itumbiara, ano III, n. 25, out. 2012.
- CBH Paranaíba – Comitê da Bacia Hidrográfica do rio Paranaíba. 2016. Disponível em: <<http://cbhparanaiba.org.br>>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- Ferrara, Lucrécia d’Álessio. *Cidade, imagem e imaginário: os significados urbanos*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2000. p. 115-131.
- Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990. p. 53-144. (Edições Vértice).
- Houaiss. *Dicionário eletrônico de língua portuguesa 2009.8. Versão 1.0*. Editora Objetiva Ltda., 2014.
- Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional. *Proposta de Tombamento da Ponte Affonso Penna*. Pro/ ectas Uda, 2008.
- Nunes, Heliane Prudente. *A era rodoviária em Goiás: impacto na estrutura rural e urbana (1930-1961)*. 1984. Dissertação (Mestrado em História) – UFG, Goiânia. Disponível em: <<http://pos.historia.ufg.br/n/20869-ano-1985-dissertacoes>>. Acesso em: 7 set. 2013.
- O Commercio*. Ponte Affonso Penna. Santa Rita do Paranahyba, Goyaz, ano II, n. 24, 17 jun. 1934. Arquivo Itumbiara Um Século e Meio de História.
- Panerai, Philippe. *Análise urbana*. Tradução: Francisco Leitão. v. 2. Brasília: Ed. UnB, 2006. p. 51-75.

Silva, Elias Manoel da; Vieira Júnior, Wilson. *Goyaz: guia de cartografia histórica*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 2018.



DA CIDADE AO BAIRRO: GOIÂNIA, O SETOR CENTRAL E A AVENIDA GOIÁS

Irina Alencar de Oliveira

Adriana Mara Vaz de Oliveira

DA CIDADE AO BAIRRO: GOIÂNIA, O SETOR CENTRAL E A AVENIDA GOIÁS

RESUMO

Esse trabalho investiga as permanências urbanas verificadas no núcleo inicial de Goiânia, a partir da Avenida Goiás, seu mais simbólico e expressivo trecho. A partir do discurso político difundido por Pedro Ludovico Teixeira, em defesa da transferência da capital do Estado, são criadas poderosas representações sociais, a exemplo do próprio plano urbano projetado por Attilio Corrêa Lima como elemento de afirmação, criando um monumento intencional moderno a ser eternizado, traduzido através da monumental Avenida Goiás. A partir de então, a cidade vivencia um crescimento territorial e populacional vertiginoso, sobretudo, após a década de 1950, resultando na descaracterização de seu núcleo pioneiro. As transformações espaciais verificadas na Avenida Goiás são representativas desse cenário, como seu processo de verticalização e das modificações em seu traçado para atender às demandas do transporte coletivo, conforme descrito nesse artigo, que visa traçar um histórico de sua configuração morfológica. Enfoca-se no período entre as décadas de 1950 e 1980, buscando registrar suas diversas conformações ao longo do tempo e considerando o contexto atual de novas modificações oriundas da implantação do projeto do BRT.

Palavras-chave: Goiânia. Avenida Goiás. História da Cidade. Alterações morfológicas.

A concepção de Goiânia como monumento intencional, a partir do discurso de afirmação política de Pedro Ludovico Teixeira, alterou estruturalmente não só a história da cidade, mas também a de todo o Estado de Goiás, que passaram a ser marcadas pelo signo do progressismo. Essa condição pode ser observada pelos rastros materiais e imateriais que sobreviveram ao tempo, culminando com o tombamento, em nível federal, do que restou da “primeira” Goiânia, a cidade moderna concebida por Attilio Corrêa Lima.

O arquiteto não apresentou ao Estado, ao deixar as obras da capital, apenas um anteprojeto, como afirmado pelos Coimbra Bueno ao assumirem seu lugar e difundido até mesmo pelo IPHAN através do Dossiê de Tombamento da cidade (IPHAN, 2010). Conforme documentação do arquivo pessoal do projetista, foi elaborado e entregue um projeto de urbanismo executivo detalhado, “dimensionando lotes, ruas, avenidas e determinando a implantação da arquitetura dos principais edifícios” (DINIZ, 2007, p. 148). Encaminhou, também, uma proposta para a organização administrativa da cidade, prevista em seu contrato, ainda que nenhum desses elementos tenha recebido aprovação oficial por parte do poder público. O plano homologado pelo Decreto-Lei nº 90-A, de 31 de julho de 1938, resultou das intervenções da firma Coimbra Bueno & Cia., sob orientação do consultor Armando Augusto de Godoy e executado pela Superintendência de Obras do Estado (MANSO, 2001, p. 237).

Esse traçado inicial, desconsiderando-se as expansões previstas, resistiu aos especuladores imobiliários até o início dos anos de 1950, que é marcado politicamente pela queda do Estado Novo. Isso se deve, primeiramente, à longa duração do personalista e centralizador governo de Ludovico e às circunstâncias econômicas verificadas na época, profundamente impactadas pela Segunda Guerra Mundial, o que resultou na escassez de materiais de construção e, consequentemente, na dificuldade da implantação de infraestruturas que estimulassem um crescimento mais intenso da cidade.

Nesse período, Jerônimo Coimbra Bueno assume o governo estadual em 1947, aprovando o Decreto-Lei Municipal nº 16 em 1950,¹ que deixa Goiânia “à mercê da especulação imobiliária” (RIBEIRO, 2004, p. 39), orquestrada pela iniciativa privada, já que, inicialmente, foi promovida por “parte dos proprietários de áreas da região que haviam cedido suas terras para desapropriação ou doação na época da construção da nova cidade” (RIBEIRO, 2004, p. 39). Verifica-se, a partir de então, um intenso processo de expansão urbana desordenada e de grande crescimento populacional, após a superação da maior parte dos problemas de infraestrutura observados na década anterior. Como consequência dessas profundas alterações na cidade, surgem os primeiros sinais da desestruturação do seu núcleo urbano inicial.

¹ O referido decreto eliminava a obrigação de implantação de infraestrutura básica para a criação de novos loteamentos, estabelecida pela lei anterior (Lei Municipal nº 574 – Código de Edificações de Goiânia), passando a exigir, apenas, a locação e a abertura de vias (RIBEIRO, 2004).

No âmbito da nova onda desenvolvimentista trazida por Juscelino Kubitschek, Ludovico volta ao poder e dá início à “consolidação de Goiânia como pólo da Região Centro-Oeste” (RIBEIRO, 2004, p. 40), atraindo um grande volume de imigrantes de vários pontos do país, em busca de melhores condições de vida, o que estimula ainda mais a especulação imobiliária e o espraiamento urbano. Esse contexto era agravado, ainda, pela desarticulação administrativa resultante de uma desgastada gestão local, que era compartilhada entre o governo do Estado e a Prefeitura Municipal² desde a fundação da cidade.

A partir desse processo de intensas desarticulações e rupturas em relação à Goiânia dos anos iniciais, podem-se compreender as modificações ocorridas na Avenida Goiás como reflexos dos conflitos sociais, políticos e administrativos observados no território da cidade, que vinham se intensificando desde o fim da década de 1950.

A realidade local, naquele momento, era marcada pela deficiência na legislação vigente (ineficaz Código de Obras³ e inexistentes Código de Posturas e regulação de Uso do Solo), que demandava uma profunda reestruturação.⁴ Assim, o Estado solicita apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB/SP para elaborar um novo Plano Diretor, em busca de propor soluções para os problemas estruturais da cidade, que extrapolara os limites de seu núcleo urbano pioneiro há anos. A instituição encaminha, então, o arquiteto e urbanista Luís Saia, que é contratado para o desenvolvimento desse trabalho em maio de 1960.

Observava-se, nesse período, um intrincado processo de transição⁵ da gestão administrativa local da responsabilidade do Estado, por meio da

2 As eleições de 1960 trouxeram um quadro de oposição política entre o governador Mauro Borges (PSD – Partido Social Democrático) e o prefeito Hélio de Britto (UDN – União Democrática Nacional), agravando esses conflitos, já que Britto reivindicava uma maior autônoma administrativa para a Prefeitura, mesmo que esta ainda não apresentasse uma estrutura técnica que suportasse tal responsabilidade.

3 A Portaria nº 87, de 14 de agosto de 1937, estabelece as primeiras normas gerais para a regularização de construções em Goiânia, as quais foram incorporadas ao Código de Edificações de 1947.

4 Segundo Ewald Janssen, “a urbanização de Goiânia, realizada entre grandes hiatos urbanísticos e efetuada por múltiplos atores, resultou em uma cidade desconexa durante os anos de 1950 e, como tal, precisava ser replanejada [...]” (*apud* MEDEIROS, 2010, p. 137).

5 Esse fato se processou por meio do Decreto Estadual nº. 164, de 26 de dezembro de 1961. Entretanto, a mudança não se consolida, de modo que a responsabilidade sobre o planejamento urbano da capital passa para o Município apenas em 1968, com o plano urbano de Jorge Wilheim.

Secretaria Estadual de Viação e Obras Públicas – SEVOP, para a do Município, que foi agravado pela instabilidade política trazida pelo Golpe Militar de 1964. Tais circunstâncias, aliadas a outros problemas pontuais, impossibilitaram a conclusão do plano que estava em elaboração por Luís Saia e sua equipe. Ainda assim, observou-se a implantação fragmentada de algumas das ideias propostas pelo arquiteto, o que resultou em uma “desestruturação da organização socioeconômica e político-ideológica do município”, segundo Maria Eliana Jubé Ribeiro (2004, p. 49).

Uma dessas proposições foi a liberação do gabarito acima de oito pavimentos na região central da cidade, com o objetivo de elevar os índices de aproveitamento de suas áreas urbanas consolidadas,⁶ já que a maior parte da capital não apresentava infraestrutura básica naquele momento. Essa medida acabou por comprometer, sobremaneira, a escala urbana pensada por Corrêa Lima, prejudicando, por exemplo, a monumentalidade da Avenida Goiás, que era fortemente definida pela regularidade na altura das edificações. Observa-se, assim, o primeiro grande momento de inflexão na trajetória formal da via, com o início do processo de verticalização que se verifica a partir de então.

O Prefeito de Goiânia, Hélio de Britto, era um grande entusiasta do estímulo de uma nova onda de modernização urbana, como se nota em suas ideias para construção de edificações amplas e imponentes, com o “aproveitamento do espaço aéreo” como elemento diferencial. Além do novo mercado municipal, o governante revela a forte presença da verticalização no imaginário daquele período, através das propostas para construção da sede municipal. Em ofício encaminhado ao governador Mauro Borges, solicita a compra pelo Estado do terreno que havia sido doado para o Município na Praça Cívica, justificando que suas pequenas dimensões não supririam as necessidades administrativas do governo municipal. Dessa forma, sugere que os recursos sejam utilizados para a execução de um edifício de sete pavimentos nas proximidades da Estação Ferroviária, local apontado para a instalação do centro cívico municipal,

6 Para Juliana Mota (2004, p. 136), Saia mostra-se “influenciado pelos princípios do Movimento Moderno, [...] [definindo] como a melhor solução para o problema habitacional de Goiânia a verticalização de determinadas áreas com condições de adensamento”.

nos estudos de Luís Saia para o Plano Diretor.⁷ Segue transcrição de um trecho do referido ofício:

Senhor governador:

Conforme é do conhecimento de V. Excia., a Prefeitura de Goiânia é proprietária, por doação, de uma área de terra situada na Praça Cívica, destinada à construção de uma sede. Ocorre, entretanto, que o Plano Diretor da cidade, mandado elaborar pelo Estado, localizou o Centro Cívico Municipal no extremo norte da Avenida Goiás, onde, obviamente, será construído o prédio em referência. Essa deliberação, aliás, vem ao encontro do desejo de Governo do Estado de modificar a fisionomia da Praça Cívica com uma nova disposição dos edifícios destinados às repartições públicas estaduais. Por outro lado, dada a dimensão da área pertencente ao Município, incapaz de comportar o prédio que as atuais necessidades da administração local exigem, é evidente que somente com o aproveitamento do espaço aéreo seria o problema resolvido, solução que viria quebrar a unidade arquitetônica das construções estaduais. (BRITTO apud MEDEIROS, 2010, p. 224).

A predileção pela verticalização parecia se tornar o novo paradigma do desenvolvimento e de afirmação do poder político local, com Britto em busca da almejada independência administrativa da Prefeitura Municipal. O governador Mauro Borges reforça essa teoria, possivelmente, motivado pela febre modernizante trazida por Brasília,⁸ ao propor a construção do Centro Administrativo, que impõe ao conjunto da Praça Cívica um edifício de onze pavimentos. Em julho 1961, diversas notícias registram o início das obras dessa edificação, destinada a centralizar todas as secretarias de Estado em um único local. O prédio só foi inaugurado em março de 1973, pelo governador nomeado Leonino Caiado, que considerou a obra como uma “tarefa de envergadura” (*JORNAL GOIÁS*,

7 As intenções de Britto não seguem adiante, sendo construído um edifício para abrigar a Prefeitura Municipal na própria Praça Cívica em 1967. O Palácio das Campinas, como foi chamado, permaneceu como sede administrativa até a conclusão das obras do Paço Municipal no fim da década de 1990, sendo demolido em 2015, durante as obras de revitalização da Praça Cívica.

8 “Havia naquela curva da década de 1950 para a década de 1960, uma euforia modernizadora permeando o imaginário goianiense, em parte sob a influência da construção de Brasília” (MELLO, 2006, p. 132).

25 mar. 1973), em provável alusão ao seu porte e às dificuldades para conclusão da empreitada ao longo de mais de uma década.⁹

Durante os anos de 1960, vários jornais noticiam, entusiasticamente, as novas edificações em altura que surgiam na Avenida Goiás, sendo a maioria deles destinados a abrigar instituições bancárias. Ainda em março de 1958, o jornal *Folha de Goiás* informa sobre a conclusão das obras do edifício-sede do Banco de Crédito Real de Minas Gerais, anunciado como o maior da região, “um acontecimento marcante na vida do Estado” (*FOLHA DE GOIAZ*, 02 mar. 1958). A construção situa-se nas imediações da Praça do Bandeirante, na Avenida Goiás, e conta com subsolo e nove pavimentos. O projeto é de autoria do engenheiro Sandoval Soares de Azevedo Filho, chefe do Departamento de Engenharia do referido banco em Belo Horizonte.



Figura 1 – Edifício-sede do Banco de Crédito Real de Minas Gerais em 1958.

Fonte: *FOLHA DE GOIAZ* (02 mar. 1958).



Figura 2 – Atual fachada do antigo edifício-sede do Banco de Crédito Real de Minas Gerais.

Fonte: GOOGLE STREET VIEW (2011).

⁹ Na década de 1990, o governador Maguito Vilela cogita a possibilidade de implosão do prédio, devido aos problemas de conservação, como infiltrações e ligações elétricas expostas e antigas. O jornal *O Estado de São Paulo*, de 17 de março de 1998, informa sobre as intenções do governante diante dos riscos de segurança apontados pela equipe da brigada de incêndio do local, ainda que alguns técnicos do próprio governo não considerassem a gravidade dos danos existentes, questionando os custos financeiros do ato e a possibilidade de eliminar o que o jornalista chama de “cartão-postal de Goiânia”. Entretanto, em 2001, um incêndio, de fato, ocorre nos três últimos pavimentos da edificação, levando a uma completa reforma. Sua reinauguração acontece dois anos depois, sendo, nessa oportunidade, rebatizado com o nome de Palácio Pedro Ludovico.

Em fevereiro de 1963, o periódico *Diário do Oeste* (apud MEDEIROS, 2010, p. 229) noticia a ocupação do último lote vazio na Praça Bandeirante, para a construção de uma edificação de vinte pavimentos:

O Banco Hipotecário e Agrícola de Minas Gerais, no momento, está empenhado na construção de sua sede própria, que se situará no único lote atualmente vago na praça Bandeirante. As obras já foram iniciadas com a chegada do pessoal responsável pela fundação. [...] O moderno edifício contará com vinte pavimentos.

No ano seguinte, o *Diário de Goiás* publica a reportagem “Goiânia cresce para cima”, estampando a imagem da sede do Banco do Estado de Goiás como um dos “edifícios que embelezam a Capital de Goiás”, juntamente com o Banco Hipotecário Agrícola de Minas Gerais, mencionado acima, o Banco Lar Brasileiro e o Banco Mercantil de Minas Gerais. O referido projeto, da autoria de Eurico Calixto Godoi e Elder Rocha Lima, começa a ser construído em setembro de 1959, sendo inaugurado cinco anos depois, e torna-se um símbolo da alteração da paisagem local por sua altura e suas características arquitetônicas modernistas, inspiradas no Ministério da Educação e Saúde do Rio (MELLO, 2006, p. 130).

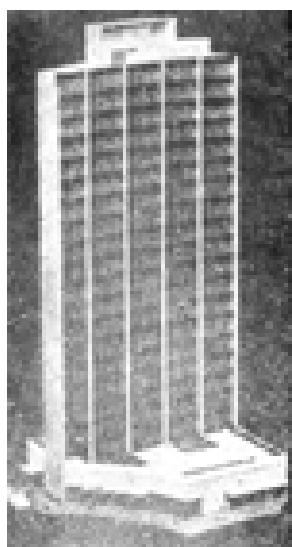


Figura 3 – Maquete de 1963 do Banco Hipotecário e Agrícola de Minas Gerais com 20 pavimentos. Fonte: MEDEIROS, 2010, p. 271.



Figura 4 – Fachada do antigo Banco do Estado de Goiás em construção em 1964, localizado na Praça do Bandeirante. Foto de Hélio de Oliveira.

Fonte: Arquivo da SEMDUS, Goiânia, GO.

Para Medeiros (2010, p. 230), “a verticalização liberada no Centro da cidade, abrangendo também a Praça Cívica, subvertia a ordem dos usos até então estabelecidos. [...] uma ‘cidade nova’ se impunha sobre a cidade arcaica”. Mello (2006, p. 137) corrobora sua visão, comentando, ainda, sobre a influência da arquitetura moderna nessa ruptura com a configuração primeira do núcleo inicial:

A arquitetura moderna mudou a paisagem de Goiânia e passou a ser o principal referencial estético para novas construções. [...] O processo de verticalização da nova capital, iniciado nos anos de 1960, intensificou-se nas décadas seguintes, delineando uma outra dimensão para a silhueta da massa de edifícios daquela que, conforme se afirmava constantemente, era a cidade que mais crescia no Brasil.



Figura 5 – Avenida Goiás na década de 1950, antes do processo de verticalização.

Fonte: Arquivo da SEMDUS, Goiânia, GO.



Figura 6 – Perspectiva da Avenida Goiás em 1980, após o crescimento das edificações em altura.

Fonte: Arquivo da SEMDUS, Goiânia, GO.

A Goiânia de Attilio Corrêa Lima começava, então, a se desvanecer diante dos novos impulsos modernizantes. A matéria “Goiânia muda hábitos e costumes para galgar posição de metrópole”, do jornal *Folha de São Paulo* de 28 de outubro de 1973, demonstra esse fato ao apresentar um retrato externo sobre capital goiana, no momento da comemoração de seus quarenta anos. No texto, o jornalista Olavo Ribeiro reforça o caráter desenvolvimentista do período, afirmando que a capital “perdeu seu aspecto provinciano para ganhar a aparência de uma cidade obe-

diente à dinâmica de crescimento das grandes metrópoles", quando já contava com meio milhão de habitantes. A publicação destaca, também, as intenções governamentais de efetivar o Plano Diretor vigente e de solucionar os problemas acarretados pelo intenso crescimento urbano, que persistia desde a década anterior.

O citado Plano Diretor se refere ao trabalho elaborado pelo arquiteto Jorge Wilheim e sua equipe em 1969, momento no qual, segundo Medeiros (2010, p. 35), "o processo de urbanização de Goiânia estará propício para receber novamente o urbanismo em todo o seu aparato conceitual". O Plano de Desenvolvimento Integrado de Goiânia – PDIG/69¹⁰ recuperava a proposta de adensamento populacional de Saia e indicava uma expansão urbana linear, ao longo do eixo leste-oeste, referenciada pela Avenida Anhanguera. Buscava, ainda, a reestruturação hierárquica das vias e a criação de um sistema de transporte de massa, assim como o isolamento e a preservação do núcleo inicial, através do zoneamento urbano, deixando "um legado de ordenação urbana que servirá para toda a posteridade" (MEDEIROS, 2010, p. 35).

A referida articulação do sistema de transporte coletivo ocorreu por meio do Plano de Implementação do Sistema Integrado de Transportes de Goiânia, elaborado com a assessoria do arquiteto paranaense Jaime Lerner, que também subsidiou a redação da Lei nº 5.019, de 8 de outubro de 1975.¹¹ Esta regulava a estrutura viária e o zoneamento da cidade, criando um eixo regional de serviços, constituído pela Avenida Anhanguera (como no PDIG), integrado ao uso do solo e ao transporte de massa, sendo propostos binários paralelos a ele nos sentidos norte e sul (Perimetral Norte e Rua T-63, respectivamente), voltados para habitação e serviços. Vias coletoras conectariam esse grande eixo aos binários, formando subzonas de adensamento e itinerários para linhas de transporte coletivo, enquadrando-se a Avenida Goiás nesta classificação. Observa-se que, à medida que a malha urbana vai se expandindo, a importância hierárquica dessa via começa a se diluir, passando a Avenida Anhanguera a ganhar maior destaque. Assim, ela, em conjunto com a Rua

10 Projeto financiado pelo Serviço Federal de Habitação e Urbanismo – SERFHAU em 1968, sendo Goiânia a quarta cidade a receber o benefício no país. Foi desenvolvido por um consórcio formado pelo escritório Jorge Wilheim Arquitetos Associados e pela empresa Serete Engenharia S.A.

11 Cria também o Instituto de Planejamento Municipal de Goiânia – IPLAN, com o objetivo de coordenar, orientar, instruir e desenvolver o planejamento do município, consolidando definitivamente uma equipe técnica voltada para a gestão urbana na Prefeitura Municipal.

90¹² no Setor Sul, seriam consolidadas como relevantes eixos no sentido norte-sul, para circulação de carros e ônibus.

[Com a] implantação da lei de uso de solo de 1975, de autoria de Jaime Lerner, que resultou na transformação da Avenida Anhanguera em eixo de serviço e corredor de fluxo na direção leste-oeste, teve início a mudança mais radical do Centro de Goiânia, acelerada depois com a transformação da Avenida Goiás em eixo complementar de integração de transporte no sentido norte-sul. Essa mudança significou a substituição do comércio mais sofisticado pelo popular, a transformação dos canteiros da avenida em um vasto calçadão, que, posteriormente, serviu para a instalação de barracas do comércio informal [...]. (OLIVEIRA; PEIXOTO, 2009, p. 61).

O *Jornal 4º Poder*, de 27 de janeiro de 1964, noticia o agravamento nos problemas de trânsito na cidade: “Goiânia é hoje uma Capital que apresenta um terrível problema, que assola a quase todas as grandes metrópoles brasileiras: o estacionamento e o engarrafamento de tráfego”. Destaca, ainda, que a Avenida Goiás é uma das mais afetadas, levando os comerciantes locais, influenciados pela onda desenvolvimentista daquele momento, a intencionar o uso de seu canteiro central para estacionamento, conforme segue:

Gostariam eles [os comerciantes locais], os da Avenida Goiás, principalmente, que Prefeitura e Estado entrassem em acôrdo e baixassem o nivelamento das vias de acesso construídas no meio da bela avenida, fazendo-se exatamente o que foi feito em Brasília e Belo Horizonte, isto é, que as calçadas centrais apresentassem as aberturas próprias para estacionamento de veículos.

12 Segundo Medeiros (2010), o engenheiro alemão Ewald Janssen, quando trabalhou no Departamento de Viação e Obras Públicas do Governo do Estado, no início da década de 1950, empreendeu importantes intervenções no sistema viário de Goiânia, que resultaram no aumento de fluxos no Centro da cidade. As principais delas foram a retificação e o alargamento da Rua 90, que desemboca na atual Praça Comendador Germano Roriz (Praça do Cruzeiro), acessando, assim, diretamente a Praça Cívica, através da Rua 84, no Setor Sul. Isso permitiu uma ligação estrutural da área central com a região sul da cidade (sobretudo, com o Setor Pedro Ludovico) e a BR-14 (futura BR-153). “Este alargamento e prolongamento da Rua 90, transformando-a em Avenida, foi crucial, pois dividiu o Setor Sul com uma artéria, separando-o em dois com um poderoso traçado de fluxos [...]” (MEDEIROS, 2010, p. 156). O autor acredita que, juntamente com as propostas de Janssen para a Perimetral Leste, tais conexões contribuíram para o processo de metropolização de Goiânia e para o aumento da circulação de veículos no Centro da cidade.

A idéia não é má. Acontece, todavia, que a medida iria prejudicar a ornamentação da principal avenida de Goiânia. Não se sabe se o Plano Diretor iria concordar com a solução. (*JORNAL 4º PODER*, 27 jan. 1964).

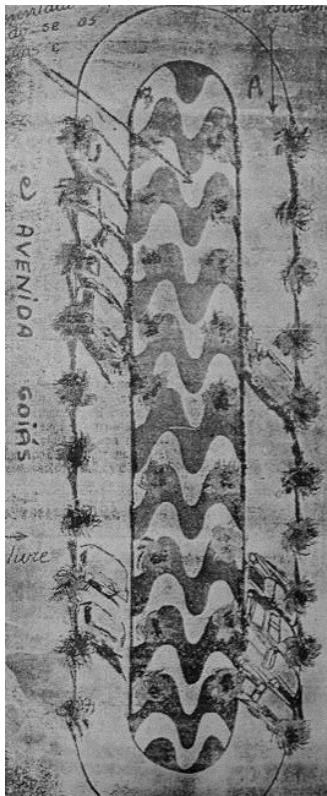


Figura 7 - Proposta para transformação de parte do canteiro central da Avenida Goiás em estacionamento.

Fonte: FOLHA DE GOIAZ (31 jan. 1965).



Figura 8 - Imagem da Avenida Goiás com os carros estacionados na diagonal, em 1969, como indicado no croqui ao lado.

Fonte: OLIVEIRA (2012, p. 43).

Esse ideal parecia sedimentar-se no imaginário coletivo daquele período, tanto que, no ano seguinte, o *Folha de Goiaz*, de 31 de janeiro, retoma o assunto da utilização da área do canteiro central dessa via como estacionamento e calçadão, acompanhada, inclusive, de um croqui (reproduzido acima) com a proposta para a intervenção, que foi, de fato, implantada. O texto informa que os comentários sobre os estacionamentos na Avenida Goiás seriam recorrentes e indica o sucesso do sistema transversal de vagas, criado pelo diretor do Departamento Estadual de Trânsito, Capitão Herbert Fleury Curado, que “veio resolver, pelo menos para o momento, o

problema da falta de espaço, tanto para a parada de veículos, como para o livre trânsito dos carros". Complementa, ainda, que essa medida reduziu as faixas de circulação de veículos, sendo, assim, necessário o "aproveitamento do passeio central da avenida, idéia já falada, inclusive, pela própria administração municipal". Ao contrário da reportagem anterior, esta não menciona os prejuízos ao paisagismo da via ou mesmo aos pedestres, caso o canteiro fosse mesmo suprimido, o que ocorreu.

Em reforço às propostas desenvolvimentistas relacionadas à avenida, que se avolumavam continuamente, observa-se o progressivo estágio de degradação do paisagismo de seu canteiro central, ainda que estivessem sendo mantidos os investimentos na recuperação do pavimento e das calçadas. Entre as décadas de 1960 e 1970, os periódicos vinham noticiando sua falta de manutenção, conforme segue:

[Av. Goiás arborizada]

No tempo em que não havia buraco nas ruas; no tempo em que todas as artérias eram trafegáveis; nos bons tempos dos flamboyants floridos. Goiânia era assim, decantada, também pela sua arborização bonita, copada, colorida, sombra e oxigênio para todos. Naqueles tempos [...]. (FOLHA DE GOIAZ, 7 maio 1965).

A Avenida Goiás, historicamente aberta à verde vegetação, não é apenas bela para a sensibilidade humana. [...] Saídos não se sabe de onde, os animais (cavalos, conforme ilustra a reportagem) ganharam, tranquilamente, o verde do gramado – que é ainda verde, mesmo que pouca a chuva, ainda que nenhuma a conservação [...]. (O POPULAR, 26 out. 1970),

[Parado há meses¹³]

13 A torre do relógio da Praça Cívica foi projetada por Américo Vespúcio Pontes. Mede aproximadamente dezessete metros de altura, com perímetro de dois metros por dois metros, sendo construída entre 1940 e 1942. A edificação encontra-se sobre dois degraus e foi revestida em pó de pedra com malacacheta, como o Grande Hotel, na cor cinza. No topo, exibe desenhos geométricos horizontais e verticais sob a cobertura plana que se projeta do corpo do edifício. Destacam-se, também, os elementos vazados acima dos mostradores e os detalhes em vidro ao longo de sua extensão vertical. Passou por intervenções em 1998 (pintura esmalte nas ferragens, recuperação da iluminação interna) e em 2002 (reparo em sua base, em conjunto com a requalificação da Avenida Goiás), além das manutenções de rotina na máquina do relógio (a primeira ocorreu, apenas, em 1984, recebendo um sistema eletrônico para ajuste automático de seu funcionamento em 1990), foi fabricada por uma empresa paulista, usando tecnologia italiana (Michelini e Filho). Diversas vezes, esta ficou parada por longos períodos, aguardando manutenção, conforme Dossiê de Tombamento do IPHAN (2010).

O relógio da Praça Cívica está parado há vários meses. Monumento dos mais tradicionais da Cidade, sua utilidade para a população é obvia. Anteriormente, a responsabilidade de sua conservação pertencia à Secretaria de Estado da Viação e Obras Públicas, pasta hoje extinta, e cujas atribuições principais passaram à Suplan. Para muitos seu funcionamento e manutenção deveriam ser da Prefeitura. Enquanto não se define essa obrigação, o “relógio de pobre” continua apenas com sua função ornamental. (O POPULAR, 19 ago. 1972).

[A Goiás com melhor aparência]

As calçadas da ilha da Avenida Goiás estão sendo reconstruídas. Os meios-fios recebem reforço de cimento e cal, melhorando o aspecto da principal via goianiense. Falta agora a substituição dos bancos quebrados. Eles são muitos e dão uma aparência de abandono. Também os canteiros precisam ser melhor cuidados o que o Departamento de Parques e Jardins anuncia já estar sendo providenciado. (O POPULAR, 25 jun. 1974).

Uma reportagem do jornal *O Popular* de 15 de agosto de 1979, que apresenta a entrevista do arquiteto da Prefeitura de Goiânia, Wilmar dos Santos, autor do projeto de prolongamento da Avenida Goiás (atual Av. Goiás Norte), fornece um panorama claro do ambiente urbano daquele momento:

Há, hoje, em Goiânia, uma contradição flagrante, em relação à cidade projetada por Atílio Correia Lima [sic]. Ela deixou de ser um todo harmônico, como causa de reações sociais, políticas e econômicas. Wilmar prega uma descentralização ampla de todos os serviços essenciais, a fim de se descongestionar o centro de Goiânia e evitar o verdadeiro tumulto dos transportes, que têm de apanhar pessoas de todos os bairros para conduzí-las à resolução de seus negócios em um perímetro de poucas ruas.

Os excertos de jornal acima acompanham uma década de intensas transformações sofridas por Goiânia e, em especial, por seu núcleo inicial, considerando-se, ainda, as condicionantes oriundas da sucessão de governantes nomeados pelo regime ditatorial,¹⁴ que persistiam no ideá-

14 O Prefeito Municipal Engenheiro Rubens Vieira Guerra (1974, p. 9), nomeado em 1974, elaborou um documento durante seu mandado que transparecia com clareza o discurso ideológico disseminado naquele período, conforme segue: “A partir da Revolução de 1964 – conhecidas que foram as metas a atingir e estabelecidos os caminhos que o País deveria percorrer, sempre respaldado no binômio segurança e desenvolvimento [...]”.

rio desenvolvimentista herdado de Ludovico e reforçado por Juscelino Kubistchek com Brasília, marcando profundamente a configuração da cidade. Em meio ao turbilhão de conflitos gerados pela metrópole em processo de explosão demográfica e territorial,¹⁵ tornava-se imprevisível dirigir as atenções para a solução de seus mais graves problemas, como a sobrecarga do sistema viário e do transporte coletivo. De acordo com a mentalidade corrente entre os administradores públicos daquele momento, esse progressismo seria traduzido na forma de intervenções urbanas de grande impacto. Assim, estimulam-se o adensamento urbano, através da verticalização do centro da cidade; a implantação de infraestruturas, como a rede de drenagem pluvial da Avenida Anhanguera, executada na gestão do Prefeito Manoel dos Reis; o alargamento de vias e a criação de estacionamentos, como os propostos para a Avenida Goiás; a expansão de eixos viários, como o ocorrido com a Avenida Goiás Norte na década de 1980. Dentro desse contexto, observa-se que as premissas desse utilitarismo progressista não pareciam deixar brechas para a frugalidade dos jardins da Praça Cívica e da Avenida Goiás, sacrificando o pitoresco de Corrêa Lima em nome do “bem-estar das pessoas e [d]o conforto dos trabalhadores” (DIÁRIO DA MANHÃ, 19 nov. 1981), como afirmou o Prefeito Índio Artiaga,¹⁶ ao justificar a retirada de árvores dessa via para a instalação das baias destinadas às paradas de ônibus naquele mesmo período.

O próprio Coreto da Praça Cívica, construído no início dos anos de 1940, sofreu as consequências desse processo. Cerca de trinta anos após sua inauguração, quando funcionava uma floricultura em suas dependências, foi parcialmente demolido para a instalação de “uma construção de estilo arquitetônico indefinível e destinada a abrigar o departamento de turismo do município”, segundo o *Jornal Opção*, de 22 de abril de 1978. A matéria

15 A Lei nº 6.149, de 10 de setembro de 1984, estabelece condições especiais para a aprovação de loteamento e remanejamento ilegais, existentes nas áreas urbanas e de expansão urbana. Assim, os empresários deveriam comprovar a existência do loteamento através de documentação técnica e da execução da demarcação de vias, quadras, lotes e áreas públicas, da abertura de vias e da rede de distribuição energia elétrica, a serem constatadas pela Prefeitura. Tais imposições desestimularam a atuação dos loteadores em Goiânia, levando-os para as cidades vizinhas, o que agravou ainda mais o processo de espraiamento urbano na região (MEDEIROS, 2010, p. 138). Esse intrincado panorama resultou na intensa sobrecarga do trânsito no Centro da capital, pelo excesso de demanda do transporte coletivo e dos veículos individuais.

16 Curiosamente, no início da década de 2000, o ex-prefeito surge como líder da ONG Pró-Centro, “que visa pressionar e conscientizar o poder público e também os proprietários de imóveis para recuperar e preservar a região (central)” (*O Popular*, 13 jan. 2002).

lamenta o fato, acrescentando que a cidade ficou privada de seu “mais tradicional monumento histórico” e que “não havia uma única foto panorâmica da cidade em que o coreto não aparecesse, muito embora estivesse relegado ao abandono e ao descaso”. Verifica-se a manifestação de pesar pela questionável intervenção imposta ao edifício, demonstrando que já se formava uma consciência crítica na sociedade local, quanto às consequências do desenvolvimentismo descontrolado que predominava em Goiânia.

Após essa descaracterização, que fechou suas muretas com paredes, portas e janelas envidraçadas até a cobertura e desvirtuou sua função original, permanecem as demonstrações de inconstância nas diretrizes dos governos municipais, com a transformação do local em sede dos escoteiros em 1976. Apenas no final da década de 1970, após uma série de apelos populares, o monumento teve suas características originais recuperadas¹⁷ pelo Prefeito Hélio Mauro, que sugeria demonstrar uma iniciante preocupação “em preservar o patrimônio histórico e cultural de Goiânia” (*O Popular*, 15 ago. 1979). Por fim, o edifício foi tombado pelo governo de Estado em 1982 e pelo IPHAN em 2003, como “um dos exemplares mais elaborados do art déco goianiense” (IPHAN, 2010, p. 81).



Figura 9 - Coreto antes da intervenção executada pelo Prefeito Manoel dos Reis, em 1952.

Fonte: OLIVEIRA (2008, p. 27).



Figura 10 - Vista frontal do Coreto após reforma para abrigar o Departamento Municipal de Turismo.

Fonte: *Jornal Opção* (22 abr. 1978).

17 Segundo a jornalista Malu Longo, para sua restauração foi necessário “buscar o pedreiro que o construiu originalmente porque apenas ele conhecia a primeira estrutura do coreto” (*O POPULAR*, 29 ago. 1991).

Juntamente com o Coreto e outras edificações históricas do núcleo inicial da cidade, como o Museu Zoroastro Artiaga na Praça Cívica¹⁸ e o Mercado Municipal, analisado à frente, o canteiro central da Avenida Goiás também vivenciou o mesmo processo de abandono e arruinamento. Tais condições davam subsídio para justificar sua eliminação em nome do bem-estar coletivo, conforme comentado anteriormente, configurando-se como mais um revés oriundo da renovação do discurso progressista que, agora, vitimizava a história da cidade que ele mesmo ajudou a criar.

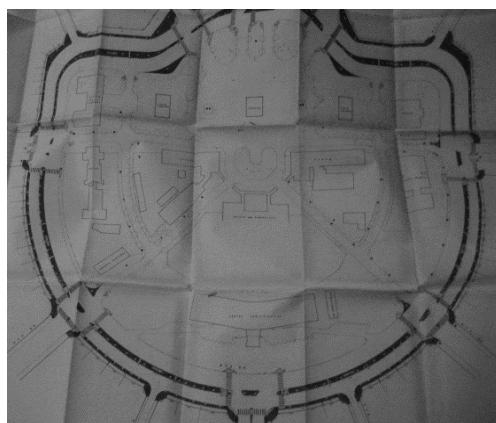


Figura 11 - Projeto de Paisagismo (Pavimentação das calçadas na Praça Cívica) – Eixo Norte-Sul.

Fonte: IPLAN (1980).

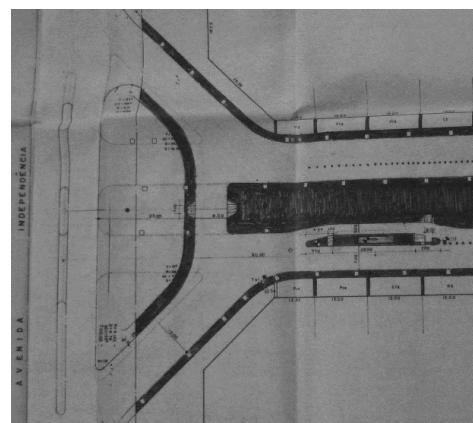


Figura 12 - Projeto de Paisagismo (alterações na Praça do Trabalhador) – Eixo Norte-Sul.

Fonte: IPLAN (1981).

A partir do final da década de 1970, observam-se as primeiras modificações significativas no traçado da Avenida Goiás, visando atender às adaptações necessárias para receber a intensa demanda local por transporte coletivo e sua expansão em direção ao eixo norte. Em conjunto com a supressão de seu canteiro central verde em 1977, para dar lugar a um calçadão projetado pela paisagista Neusa Baiocchi, com a participação de Burle Marx, tais alterações podem ser consideradas como o segundo ponto de inflexão da trajetória da ambiência original da via.

Em 6 de dezembro de 1977, o jornal *O Popular* anuncia o atraso no início das obras do calçadão da Avenida Goiás, que deveriam estar concluídas até o Natal daquele ano. A Prefeitura Municipal justifica-o em razão da demora na entrega dos ladrilhos hidráulicos que iriam pavimentar

¹⁸ Sua sede deu lugar a uma agência do Banco do Estado de Goiás – BEG – em 1983, apenas voltando a sua configuração e a sua função original anos depois.

o canteiro central por parte das empresas fornecedoras. A intervenção previa, também, a instalação de um novo modelo de postes ornamentais com três metros de altura, permanecendo a iluminação tipo pétala semelhante à implantada na Praça do Bandeirante, sendo “necessários 16 postes com três globos cada um como era no começo de Goiânia”,¹⁹ conforme reportagem. A última intervenção se deu com a substituição dos antigos bancos por um novo modelo, que contava com bases de concreto e assentos de madeira tipo ipê, sob a alegação da inexistência de fabricantes do tipo anterior. Em reação às alterações no paisagismo da avenida, *O Popular* publica outra reportagem, em 18 de fevereiro de 1978, intitulada “Calçadão vai eliminar ilha da Avenida Goiás”. Ela contém uma entrevista do então diretor da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás, Pedro Wilson Guimarães, que considerava essa intervenção como “um passo decisivo no caminho da eliminação da própria ilha” da avenida, resultando na morte de todas as árvores e da vegetação rasteira existente. Guimarães questiona, ainda, a escolha de profissionais de fora do Estado para a elaboração do projeto, por não apresentarem um conhecimento aprofundado da realidade local. Transcreve-se um trecho da matéria:

A gente sabe que já houve diversas sugestões para eliminar a ilha, a fim de atender não ao homem, mas às máquinas automotoras. O calçadão poderá trazer o mesmo efeito da chamada Rua do Lazer, que de lazer não tem nada. O que a gente sabe é que, sempre, as sugestões das pessoas de fora são aceitas sem nenhuma reserva. Há vários técnicos [...] na própria Prefeitura e no Estado, que não são consultados para a realização de obras deste tipo. [...] Em Goiânia, pelo que se sabe, houve muita transposição do projeto de Curitiba para cá. Com isso, não se valorizam os técnicos daqui e, como consequência disso, ficamos na eterna dependência, como sói acontecer no aspecto econômico, de São Paulo, por exemplo. [...] Achamos válida qualquer contribuição – desde que adaptada às realidades, às necessidades e aspirações do nosso povo. Assim, voltando à primeira questão, o calçadão é mais uma obra feita isoladamente no contexto da Cidade. Não há, se bem que exista o Plano de Desenvolvimento Global, uma ação global sobre Goiânia. (*O POPULAR*, 18 fev. 1978).

19 Observa-se uma crescente preocupação com a recuperação dos aspectos históricos da cidade.

Em 1974, o Prefeito Rubens Vieira Guerra publicou o documento “Conferência do Engenheiro Rubens Vieira Guerra – Prefeito Municipal de Goiânia”, no qual apresentava um panorama geral da cidade naquele período e explicava as proposições para o seu mandado. Curiosamente, menciona como um dos “maiores despautérios” (GUERRA, 1974, p. 8) a supressão do canteiro central da Avenida Goiás para abrigar estacionamentos. Entretanto, sugere a remoção da estação de carga e pátio de manobra da Viação Férrea Centro-Oeste, para liberar a área para urbanização, implantação da estação rodoviária e viabilizar o prolongamento para o norte da referida avenida, demonstrando as recorrentes incoerências dos discursos políticos de então, acerca da preservação do patrimônio histórico local.

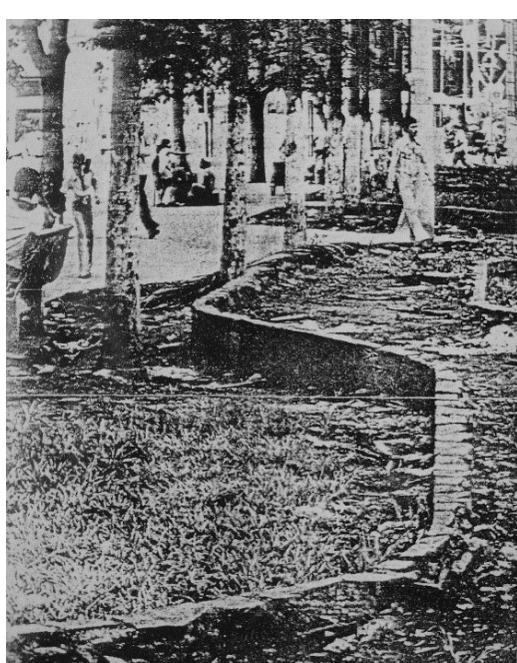
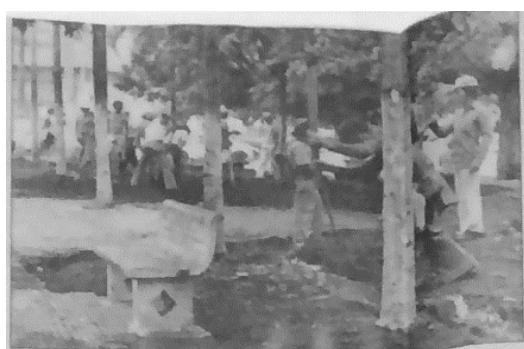


Figura 13 - Aspecto do canteiro central da Avenida Goiás em 1977, antes da execução do calçadão.

Fonte: *O Popular* (06 dez. 1977).



Figuras 14 e 15 - Remoção do canteiro central da Avenida Goiás para execução do calçadão.

Fonte: *O Popular* (16 ago. 2002).

Em 12 de agosto de 1976, uma reportagem do jornal *O Popular* cita, novamente, o prolongamento da Avenida Goiás através dos setores Norte-Ferroviário e Urias Magalhães, informando a ausência de recursos, por parte da Prefeitura, para levar à frente a obra, cujo projeto já se encontrava concluído. Destaca-se que o empreendimento era promovido

como um importante mecanismo para desafogar o tráfego no Centro da cidade. Entretanto, o Decreto nº 106, que autoriza a intervenção, só é publicado em março de 1979, dispensando a necessidade de remoção da Estação Ferroviária como se cogitava na época, o que evitou outro significativo impacto na ambiência da porção final da via.

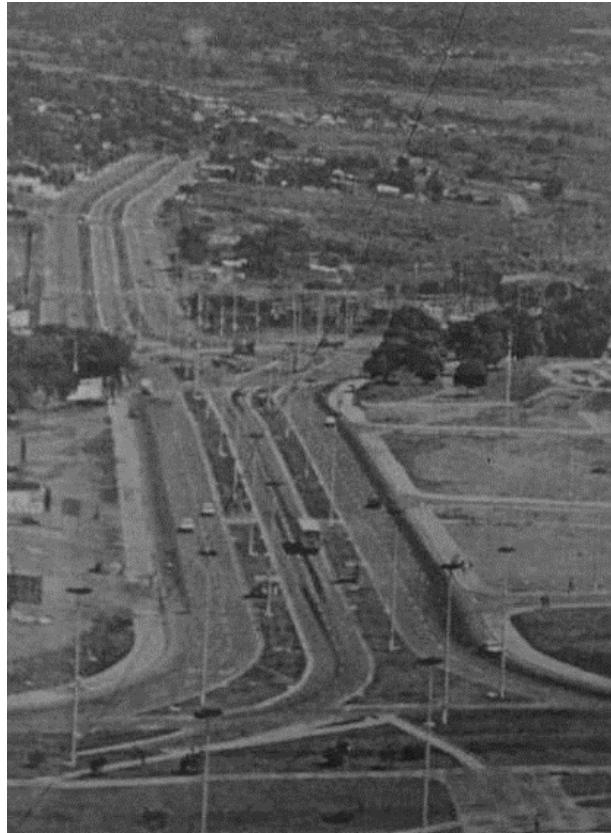


Figura 16 - Proposta do arquiteto Wilmar dos Santos para o prolongamento da Avenida Goiás, sem as alterações significativas na porção final da via existente.

Fonte: *O Popular* (06 mar. 1979).

Além do prolongamento da Avenida Goiás, o projeto para o eixo norte-sul, efetivamente implantado a partir do princípio da década de 1980, ainda previa a ligação da Praça Isidória Alves de Almeida, no Setor Pedro Ludovico, até a Perimetral Norte, sendo dividido em quatro trechos. Cânaletas para circulação exclusiva de ônibus foram previstas em cada um

Figura 17 - Vista do Prolongamento do Eixo Norte da Avenida Goiás, finalizado em 1988.

Fonte: *O Popular* (11 mar. 1989).

desses segmentos, de modo que, na área entre as praças Cívica e do Trabalhador, os coletivos transitariam junto ao canteiro central, sem maiores prejuízos ao traçado original da cidade. A extensão da via contaria com uma largura de cinquenta metros, comportando duas pistas de ciclovia, duas pistas para automóveis e a faixa exclusiva para ônibus urbanos. A obra somente foi concluída e inaugurada em março de 1988, surgindo uma nova proposta de ampliação dela até o Campus II da Universidade Federal de Goiás – UFG no ano seguinte.²⁰

Considerada como “Eixo Monumental”, no documento elaborado pelo IPLAN, atual SEMDUS – Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano Sustentável,²¹ para execução do denominado “Eixo Avenida Goiás” em 1980, esta via, por sua importância para o patrimônio histórico e para o sistema viário da cidade, receberia um tratamento especial. Entretanto, para permitir a implantação das referidas canaletas de circulação exclusiva para os ônibus, foram necessárias a remoção de porções do canteiro central da avenida, nos locais que receberiam as plataformas acessíveis de embarque de passageiros, e a eliminação da vegetação existente nesses pontos, como comentado anteriormente.



Figura 18 - Trecho que compreende a Avenida Goiás dentro do eixo norte-sul.

Fonte: IPLAN (1980).

O jornal *Diário da Manhã*, de 19 de novembro de 1981, noticia a retirada de dezenas de árvores ao longo da via, a serem respostas posteriormente, para a construção de nove dessas plataformas. Entretanto, o Projeto de Paisagismo Eixo Norte-Sul/Avenida Goiás, elaborado pelo Iplan em 1981 e

20 Adverte-se que os prolongamentos posteriores da avenida não serão abordados com maior profundidade, pois extrapolam a delimitação espacial do objeto de pesquisa em análise.

21 Esse crucial órgão da Prefeitura Municipal de Goiânia já teve seu nome alterado por diversas vezes desde sua criação, sendo atualmente denominado SEMDUS, após a substituição da designação anterior, que era SEPLAM - Secretaria Municipal de Planejamento.

disponível nos arquivos da SEMDUS, descreve que a intervenção proposta buscava harmonizar o paisagismo e garantir a continuidade visual da via em seus quatro trechos, através da vegetação e do ladrilho hidráulico texturizado como pavimentação geral e unificadora, integrando-se às demais ações previstas para o local e preservando a vegetação e os marcos visuais existentes sempre que possível. Previa, também, a redução da fonte da Praça do Bandeirante, intencionando evitar a perda de suas características formais e de sua função como referencial no espaço urbano.

Em 27 de março de 1982, o mesmo *Diário da Manhã* publica uma matéria em que o primeiro prefeito de Goiânia, Venerando de Freitas, comenta as “mutilações” feitas na “histórica avenida”. Segundo o jornalista Maurílio Lemes, o político se manifesta contrário às intervenções promovidas na via, ainda que prefira aguardar pelo resultado final para consolidar sua opinião. Critica a política do que chama de “faz-se hoje e desmancha-se amanhã”, como ocorrido com o coreto da Praça Cívica e as alterações na Praça do Bandeirante (modificada para a instalação de estações de passageiros). Outros personagens condenam as mudanças ocorridas na Avenida Anhanguera e na Avenida Goiás, que, desde a implantação do calçadão, “sofreu sucessivos e arrojados golpes em sua estrutura original”.

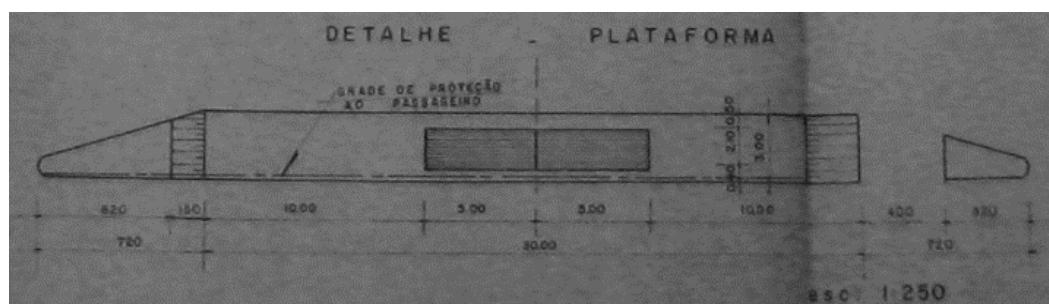


Figura 19 - Detalhe das plataformas de embarque a passageiros do Projeto de Paisagismo (pavimentação das calçadas) - Eixo Norte-Sul, indicando as rampas de acesso a PCD's.

Fonte: IPLAN (1980).

A despeito dos conteúdos políticos presentes nas reportagens, é possível observar nos depoimentos como as rápidas e profundas alterações na avenida, de fato, começavam a afetar a forma como a população via a cidade e sua história. Ainda que, confrontada com as reais necessidades cotidianas por melhorias na infraestrutura urbana, a forma como elas foram geridas pelo poder público local começava a ser constantemente

questionada, vislumbrando-se, aí, os primeiros vestígios das intenções pela preservação das relíquias do passado ainda existentes na cidade.

Em 1992, aprova-se o terceiro Plano Diretor oficial de Goiânia e, em 1994, uma nova Lei de Uso do Solo, que traz diretrizes acerca da proteção, preservação e recuperação do patrimônio histórico, artístico e cultural goianiense. Isso se reflete positivamente no núcleo inicial da cidade, que recebe intervenções na Estação Ferroviária, o projeto “Cara Limpa”, a criação do Gecentro e a revitalização da Avenida Goiás a partir de 2002, com a transferência do comércio informal que a ocupava desde os anos de 1980, para o novo Mercado Aberto construído na Avenida Paranaíba.

Em junho de 2007, é aprovado o atual Plano Diretor de Goiânia, que mantém a tônica preservacionista do núcleo inicial da cidade, tombado pelo IPHAN alguns anos antes, determinando a criação de “programas especiais e estratégias no sentido da preservação de valores históricos e simbólicos” (ARAÚJO, 2008, p. 77). Institui duas iniciativas que abrangem a região central da cidade: o Programa de Reabilitação e Requalificação do Centro e o Programa de Resgate e Preservação da Memória Histórico Cultural do Município, com a definição do conceito de “núcleo pionero” relacionado à “área germinal da cidade, cuja paisagem é constituída por elementos portadores de valores e significados” (ARAÚJO, 2008, p. 77), ainda não efetivados.

Uma nova intervenção na região central teve início em janeiro de 2015, com projeto elaborado pela Prefeitura Municipal de Goiânia com apoio do IPHAN e recursos do PAC – Cidades Históricas,²² do governo federal. Trata-se da revitalização urbanística da Praça Cívica (*Jornal Opção*, 02 fev. 2015), contando com a restauração de seus monumentos e Fontes luminosas, além do calçamento em pedra portuguesa, viabilizado pela retirada do estacionamento de veículos. Há, ainda, a implantação do “Corredor Goiás Norte/Sul” até 2016, com a utilização da modalidade de transporte *Bus Rapid Transit* – BRT, abrangendo toda a extensão da

22 Em 2009, Goiânia foi inserida no programa para executar outras ações voltadas para os bens culturais como: retomada do Projeto Cara Limpa; execução do Veículo Leve sobre Trilhos – VLT no Eixo Leste-Oeste de Transporte Coletivo (Avenida Anhanguera); embutimento de fiação elétrica, lógica, telefônica; Requalificação Urbana e Paisagística em espaços viários e públicos de parte do Setor Central, como as avenidas Goiás, Tocantins, Araguaia e Paranaíba etc. Caso essas propostas fossem efetivadas em sua integralidade, importantes transformações seriam observadas na configuração da paisagem da região central da cidade, podendo representar um novo marco de retomada e de ressignificação patrimonial em sua história.

Avenida Goiás (BRT BRASIL, 2015), entretanto, a obra ainda está em execução, enfrentando uma série de percalços desde o seu princípio.

O relato do processo de crescimento de Goiânia, a partir dos planos urbanos, das legislações urbanísticas e de pesquisa em jornais, com foco em seu núcleo inicial, apresenta indícios de seu histórico desordenamento, pois a aplicação de instrumentos de planejamento urbano se dava, recorrentemente, *a posteriori*, já em busca de remediar os problemas surgidos, e não de evitá-los. O fato é que os interesses políticos e econômicos têm se sobreposto, cronicamente, às iniciativas locais de ordenamento territorial, de modo que a cidade planificada por Corrêa Lima foi construída, apenas, parcialmente, e veio se fragmentando ao longo dos anos, resultando nas atuais amálgamas discutidas por Márcia Metran (2006) ou nas colagens sobre a matriz original de Anamaria Diniz (2007).

Considerando a complexa realidade observada no território de uma cidade em intenso e acelerado processo de metropolização, como aquela verificada em Goiânia e resultante do entrecruzamento de diversas variáveis, como intervenções formais, políticas, sociais e culturais, foi necessária a restrição do espectro de investigação da pesquisa ao âmbito morfológico de seu objeto de estudo, a Avenida Goiás, com o objetivo de torná-la viável. Além dos processos de planejamento urbano aplicados à cidade durante seu desenvolvimento, como discutido acima, comprehende-se que outros importantes elementos também contribuíram para o estabelecimento de sua atual configuração. As intervenções no transporte coletivo, as alterações nas características do comércio local, as modificações gerais na sociedade e no perfil dos habitantes de seu núcleo pioneiro, entre outras questões, são testemunhas e registros da metamorfose sofrida por esse espaço urbano, tornando-se importantes objetos de análise. Conclui-se, então, que a legislação urbanística de Goiânia serviu como um valioso balizador para compreender as origens dessas modificações ocorridas no traçado urbano e na ambiência da Avenida Goiás, que acabaram por romper com o lugar idílico e sobriamente monumental imaginado por Corrêa Lima. Assim, não se perde de vista toda a ordem de ingerências às quais esse lugar vem sendo submetendo ao longo de sua curta existência e, mesmo, a dinâmica própria da cidade, que não cessa de reinventar-se a cada instante.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Márcia de. *Núcleo pioneiro de Goiânia: um patrimônio inteli-gível?* 2007. 254 f. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

DINIZ, Anamaria. *Goiânia de Attílio Corrêa Lima (1932-1935): ideal esté-tico e realidade política.* 2007. 239 f. Dissertação (Mestrado em Arquite-tura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

GUERRA, Rubens Vieira Guerra. *Análise da realidade urbana de Goiânia:* Conferência do Engenheiro Rubens Vieira Guerra, Prefeito Municipal de Goiânia. III Ciclo de Estudos da Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra. Goiânia: ADESG, 1974.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Su-pe-rintendência Regional do Iphan. *Goiânia art déco: acervo arquitetônico e urbanístico: Dossiê de tombamento.* Coordenação editorial: Wolney Unes. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.

IPLAN – Instituto de Planejamento Municipal. *Termo de Referência Eixo Avenida Goiás e Projeto de Paisagismo.* Goiânia: SEPLAM – Secretaria Planejamento Municipal, Prefeitura Municipal de Goiânia, 1980.

IPLAN. *Projeto de Paisagismo – Eixo Norte-Sul.* Goiânia: SEPLAM – Se-cretaria Planejamento Municipal, Prefeitura Municipal de Goiânia, 1981.

MANSO, Celina Fernandes Almeida. *Goiânia: uma concepção urbana, mo-derna e contemporânea.* Goiânia: Prefeitura Municipal, 2001.

MEDEIROS, Wilton de Araújo. *Goiânia metrópole: sonho, vigília e desper-tar (1933-1973).* Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

MELLO, Márcia Metran. *Goiânia: cidade de pedras e palavras.* Goiânia: Ed. UFG, 2006.

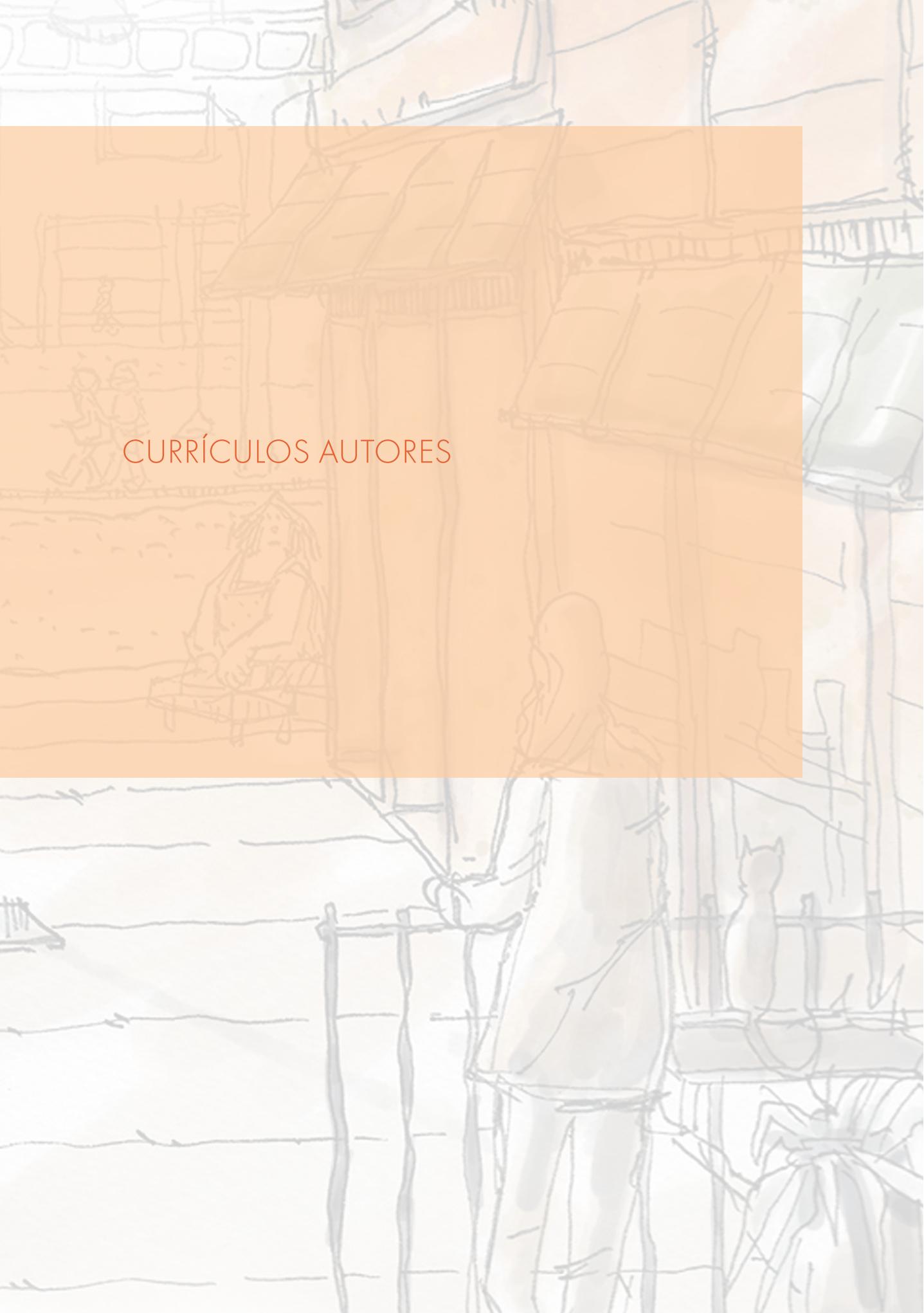
MOTA, Juliana Costa. *Planos diretores de Goiânia, década de 60: a inserção dos arquitetos Luís Saia e Jorge Wilheim no campo do Planejamento Ur-bano.* 2004. 218 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004.

OLIVEIRA, Hélio de. *Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60 (Volume I).* Goiânia: Ed. do Autor, 2008.

OLIVEIRA, Hélio de. *Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50, 60 e 70 (Volume II)*. Goiânia: Ed. do Autor, 2012.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de; PEIXOTO, Elane Ribeiro. Estudos de bairros: entre a arquitetura e a História. *Revista Mosaico*, Goiânia, v. 2, n. 1, jan.-jun. 2009.

RIBEIRO, Maria Eliana Jubé. *Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes*. Goiânia: Ed. UCG, 2004.



CURRÍCULOS AUTORES

ADRIANA MARA VAZ DE OLIVEIRA (UFG) –**AMVOLVEIRA@UOL.COM.BR**

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1985), mestre em História das Sociedades Agrárias pela Universidade Federal de Goiás (1999) e doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (2004). Atualmente é professor Associado I da Universidade Federal de Goiás, ministrando aulas no curso de Arquitetura e Urbanismo, na Faculdade de Artes Visuais e é integrante do corpo docente do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Mestrado Projeto e Cidade da mesma instituição. Foi professora da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1989-2011), onde ministrou aulas no curso de Arquitetura e Urbanismo, no Mestrado de História e na Especialização de História Cultural.

ANA ISABEL OLIVEIRA FERREIRA (USP) –**AN AISABEL.FERREIRA@USP.BR**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo IAU-USP (2019) na área de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, membra do NEC – Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas. Professora Mestre do Centro Universitário de Goiás – Uni-ANHANGUERA. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (2010), especialização em Docência do Ensino Superior (2014) e mestrado em Projeto e Cidade pelo Programa de Pós Graduação em Projeto e Cidade da Universidade Federal de Goiás (2016), com fomento pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Ministra disciplinas no Curso de Arquitetura e Urbanismo, sendo orientadora de trabalhos de conclusão de curso e professora convidada do EMAU CORES – Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo / Conselho de Ocupação e Revitalização de Espaços Sociais. É artista visual com trabalhos de desenho que reúnem técnicas a mão e digitais.

**CHRISTINE RAMOS MAHLER (UFG) –
CHRISTINERMAHLER@HOTMAIL.COM**

Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1989). Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural – Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/ UCG (2004). Doutorado PPG-FAU da Universidade de Brasília (2015). Tese: *Territórios universitários: tempos, espaços, formas*. Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal de Goiás (desde 1996). Coordenadora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFG (2009-2011). Atuação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História e Projeto de Arquitetura, Arquitetura Moderna, Design de Ambientes e Patrimônio Edificado. Membro colaborador do Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade – UFG (desde 2017).

**CRISTINA MARIA COSTA PRADO (UFG) –
CRISTINAPRADO.CP@GMAIL.COM**

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (2011), especialista em Engenharia de Segurança do Trabalho pela Faculdade Araguaia (2016) e mestre em Teoria e História da Arquitetura e da Cidade pelo Programa de Pós Graduação em Projeto e Cidade da Universidade Federal de Goiás (2018). Atualmente é arquiteta e urbanista – Secretaria de Planejamento de Aparecida De Goiânia e arquiteta e urbanista autônoma.

**CYBELLE SAAD SABINO DE FREITAS FARIA (UFG) –
CYBELLE.SAAD@UOL.COM.BR**

É mestre em Projeto e Cidade pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (Turma 2016/1); Especialista em Reabilitação sustentável, arquitetônica e urbanística pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (2014), e Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1990).

ELANA DA SILVA ROMUALDO (UFBA/UFG)**ARQUITETELANA@GMAIL.COM**

Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (FAV/UFBA). Mestre em Projeto e Cidade pela Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), área de concentração Projeto, Teoria, História e Crítica. Especialista em Arquitetura e Iluminação pelo Instituto de Pós-Graduação IPOG. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Paulista (UNIP/GO). Atualmente é coordenadora da graduação em Arquitetura e Urbanismo e Docente do Instituto Unificado de Ensino Superior Objetivo – IUESO (Faculdades Objetivo), lecionando no curso de Arquitetura e Urbanismo. Desenvolve projetos arquitetônicos com destaque na área residencial e comercial. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em História da Arquitetura e Urbanismo.

ELINE MARIA MORA PEREIRA CAIXETA (UFG)-**ELINE.CAIXETA@UFG.BR**

Professora Associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), com atuação na graduação e na pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Artes Visuais (FAV). Integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade da UFG e coordena o Laboratório de Arquitetura e Urbanismo – FAV/UFG. É líder do Grupo de Pesquisa Arquitetura [^] Interfaces (2009-) e membro do Núcleo AMA – Arquitetura Moderna na Amazônia. Arquiteta e Urbanista (CAU/ UCG, 1986), possui especialização em Arte e Cultura Barroca (IAC/ UFOP, 1991) e doutorado em História da Arquitetura e da Cidade (ETSAB/ UPC, 2000). Tem experiência em pesquisas e orientações em História, Teoria Crítica da Arquitetura e da Cidade.

GEOVANE UMBELINO MARQUES (UFG) -**GEOVANEUMARQUES@GMAIL.COM**

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo (2016), pela PUC-Goiás. Atualmente é mestrando do PPG Projeto e Cidade pela FAV/UFG, pós-graduando pela FABEC Brasil, no curso de Docência do Ensino Superior, e atua como técnico maquetista pela UNIP de Goiânia desde 2018.

IRINA ALENCAR DE OLIVEIRA (UFG) –**IRINAOLIVEIRA@GMAIL.COM**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, mestre em Projeto e Cidade pelo Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (2015) e especialista em História Cultural: Imaginários, Identidades e Narrativas pela Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (2012). Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade de Brasília (2007).

LÚCIA APARECIDA TOMÉ (UFG) –**LUCIATOME@HOTMAIL.COM**

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1985). Especialista em Planejamento Urbano e Ambiental pela PUC-Goiás, com experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Planejamento e Projeto do Espaço Urbano. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade pela Universidade Federal de Goiás.

MÁRCIA METRAN DE MELLO (UFG) –**MARCIAMETRAN@YAHOO.COM.BR**

Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – SP (1996) e doutorado em Sociologia pela Universidade de Brasília (2004). Lecionou na Universidade Católica de Goiás, Universidade Paulista, Universidade Mackenzie e Universidade de Brasília. Atualmente é professora da Universidade Federal de Goiás. Áreas de atuação: história da arte, desenho e plástica, teoria e história da arquitetura e do urbanismo e sociologia urbana.

**MÔNICA OTERO DE MELO DOS REIS (UFG) –
OTERO.PROJETOS@GMAIL.COM**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade pela Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, Título: Interstícios e conexões na paisagem do Rio Paranaíba em Itumbiara (1974-2015), orientadora: Márcia Metran de Mello. Graduada como Arquiteta e Urbanista pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia (2014), Trabalho de Conclusão do Curso de Arquitetura e Urbanismo: UPA – Unidade de Pronto – Atendimento de Porte III. Graduada como Decoradora (1986) e em Educação Artística (1984), pela Universidade Federal de Uberlândia, MG. Artigo na Revista Digital da PUC- GO: "Cidades Médias Goianas: Crescimento Urbano, Ocupação Territorial e Dinâmica Urbana". (2014). Especialista em Projetos Luminotécnicos – Lighting Design – pela Universidade Castelo Branco, RJ (2008). Docente no Curso de Design de Interiores na Faculdade Cambury, Goiânia (2015). Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Uni-Anhanguera, Centro Universitário de Goiás, GO, desde 2015. Áreas de atuação: Tecnologia, Projetos Urbano e Arquitetônico e Teorias. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

**PAULO ARTHUR SILVA ALEIXO (UFG) –
PAULOARTHUR8@HOTMAIL.COM**

Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Goiás (2015). Atualmente, é aluno de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade, UFG. Orientado pela professora doutora Eline Maria Mora Pereira Caixeta, desenvolve pesquisa intitulada "Hélio Oiticica e Lina Bo Bardi: A construção de resistências a partir da arte e da arquitetura".

**PEDRO DULTRA BRITTO (UFG) –
PDBRITTO@GMAIL.COM**

Formado arquiteto e urbanista pela EESC/USP, Mestre em saneamento e meio ambiente pela EC/Unicamp e Doutor em processos urbanos contemporâneos pela FA/UFBA. Professor adjunto da Escola de Arquite-

tura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás, atuando no curso de graduação e no Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade. Coordena o curso de Arquitetura e Urbanismo da UFG/Goiânia, o grupo de pesquisa em urbanismo Entrópicos e o Escritório Público de Projetos – uma atividade permanente de extensão direcionada à assistência técnica e projetos de interesse social. Possui interesse pelos campos de pesquisa configurados nas intersecções entre o urbano e o rural, o projeto de arquitetura e o projeto urbano, e pelas demandas de caráter social e uso coletivo inseridos na esfera pública. Trabalha com projeto, pesquisa, ensino e extensão, em segmentos como: arquitetura; planejamento urbano, regional e rural; políticas públicas; conservação e recuperação de áreas naturais; tecnologia; saneamento; educação; paisagem, território e estética. Dedica-se também à consolidação da Fazenda Fortaleza, um núcleo de experimentações estéticas e ambientais, onde desenvolve projetos de construção, pesquisa e criação.

**PEDRO HENRIQUE GOMES CARDOSO D'ÁVILA
(UFG) - PEDRO.HGCD@GMAIL.COM**

Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (2017). Especializando em Master BIM: Ferramentas de Gestão e Projeto pelo IPOG, unidade Goiânia. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Projeto e Cidade da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

**ROSANE COSTA BADAN (UFG) -
ROSANEBADAN@YAHOO.COM.BR**

Possui doutorado em Design pelo Politecnico di Milano / Itália (2010), é mestre em História pela FCHF/UFG (2004), e graduada no Bacharelado em Artes Visuais com habilitações em Pintura (1989) e em Design de Interiores (1995), pela FAV/UFG. Atualmente é professora associada da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, onde ministra aulas no curso de graduação em Design de Ambientes e é integrante do corpo docente permanente do Mestrado em Arquitetura e Urbanismo (Projeto e Cidade) da mesma instituição

**VICTOR MOURA SOARES FERREIRA (UFG – REGIONAL
GOIÁS) – VICTORMOURAARQURB@GMAIL.COM**

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2014); fez mestrado em Projeto e Cidade pela Faculdade de Artes Visuais (2016); na Universidade Federal de Goiás; é doutorando no PPG Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (2019). Foi professor no Curso de Design de Interiores e Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Estácio de Sá de Goiás (2016-2019). Atualmente é professor substituto no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás – Regional Goiás. Desenvolve projetos de arquitetura e urbanismo, realiza o acompanhamento e gerenciamento de obras, e presta consultoria na área de planejamento urbano municipal.

**WANESSA ARAÚJO DE OLIVEIRA (UFG) –
WANESSA.OLIVEIRA91@GMAIL.COM**

Graduada em Design de Ambientes pela Universidade Federal de Goiás (2015). Possui mestrado na área de Teoria e História da Arquitetura e da Cidade no Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade, pela Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (2018). Atua como pesquisadora no Grupo de Estudos do Imaginário, Paisagem e Transculturalidade (GEIPaT). Possui interesse em pesquisas relacionadas a *design*, cinema, urbanismo e segregação.

DIÁLOGOS URBANOS

LEITURAS EM HISTÓRIA
E TEORIAS DA ARQUITETURA

ADRIANA MARAVAZ DE OLIVEIRA
CHRISTINE RAMOS MAHLER
ORGs.

SOBRE O E-BOOK

Tipografia: Cambria, Futura Md BT
Publicação: Cegraf UFG
Câmpus Samambaia, Goiânia-
Goiás. Brasil. CEP 74690-900
Fone: (62) 3521 - 1358
www.cegraf.ufg.br

