

# AXO

REVISTA DE  
ARQUITETURA, CIDADE E  
CONTEMPORANEIDADE

## imagens líquidas

n.4 v.2  
verão de 2018





R E V I S T A D E  
ARQUITETURA, CIDADE E  
CONTEMPORANEIDADE

# imagens líquidas

**n.4** **v.2**  
verão de 2018





Rua Benjamin Constant, n. 1359, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, Telefone: [53] 3284 55 11  
<http://cmaiscufpel.wixsite.com/cmaisc>  
e-mail: [revistapixo@gmail.com](mailto:revistapixo@gmail.com)

apresentação

A Revista Pixo é uma publicação do Grupo de Pesquisa Cidade+Contemporaneidade (CNPQ), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb), do Laboratório de Urbanismo (LabUrb), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Revista digital disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/index>

ISSN 2526-7310

#### Editores Responsáveis

Eduardo Rocha  
Fernanda Tomiello  
Fernando Freitas Fuão

#### Editores Associados

Ana Paula Vieceli  
Bárbara de Bárbara Hypolito  
Carolina C. Magalhães Falcão  
Celma Paese  
Fernanda Tomiello  
Otávio Martins Peres

#### Comitê Científico e Conselho Editorial

André de O. Torres Carrasco  
Angela Pohlmann  
Carla Gonçalves Rodrigues  
Carmen Anita Hoffmann  
Carolina Corrêa Rochefort  
Claúdia Mariza Mattos Brandão  
Cristine Jaques Ribeiro  
Dirce Eleonora Nigro Solis  
Eduarda Azevedo Gonçalves  
Eliana Mara Pellerano Kuster  
Emanuela Di Felice  
Francesco Careri  
Francisco de Assis da Costa  
Haydeé Beatriz Escudero  
Helene Gomes Sacco Carbone  
Igor Guatelli  
Josiane Franken Corrêa  
Juan Manuel Diez Tetamanti  
Laura Novo de Azevedo  
Marcelo Roberto Gobatto  
Márcio Pizarro Noronha  
Maria Ivone dos Santos  
Markus Tomaselli

Maurício Couto Polidori  
Paola Berenstein Jacques  
Paulo Afonso Rheingantz  
Raquel Purper  
Rita de Cássia Lucena Velloso  
Sylvio Arnaldo Dick Jantzen  
Thais de B.Portela  
Vicente Medina

#### Equipe Técnica

Carolina Mesquita Clasen  
Fabrício Sanz Encarnação  
Laís Becker Ferreira  
Laís Dellinghausen Portela  
Luana Pavan Detoni  
Rafaela Barros de Pinho

#### Suporte Técnico

Glauco Roberto M. dos Santos

#### Revisão Linguística

Ana dos Santos Maia  
Martha Hirsch  
Pierre Moreira dos Santos

#### Capa e Diagramação

Eduardo Rocha  
Laís Becker Ferreira  
Laís Dellinghausen Portela

#### Imagens

Fernanda Tomiello

A 4a. Edição temática “IMAGENS LÍQUIDAS da cidade contemporânea” é dirigida pela professora Fernanda Tomiello, que busca reunir textos que versem sobre novas e rupturantes representações de arquitetura e cidade na contemporaneidade, reunindo escritos, desenhos, vídeos, fotografias, etc. Tudo que possa se liquefazer em experiências com novos modos de viver do nosso tempo.

A “PIXO – REVISTA DE ARQUITETURA, CIDADE E CONTEMPORANEIDADE”<sup>1</sup> é uma revista digital trimestral (primavera, verão, outono e inverno) e visa reunir artigos, ensaios, entrevistas e resenhas (redigidos em português, inglês ou espanhol) em números temáticos. A abordagem multidisciplinar gira em torno de questões relacionadas à sociedade contemporânea, em especial na relação entre a arquitetura e cidade, habitando as fronteiras da filosofia da desconstrução, das artes e da educação, a fim de criar ações projetuais e afectos para uma ética e estética urbana atual.

A revista é uma iniciativa do Grupo de Pesquisa CNPQ Cidade+Contemporaneidade, do Laboratório de Urbanismo (LabUrb), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

*Fernanda Tomiello e Eduardo Rocha*  
Verão de 2018

<sup>1</sup> Link acesso Revista Pixo <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/index>>

## editorial

IMAGENS LÍQUIDAS.....	10-11
<i>Fernanda Tomiello</i>	

## autor convidado

FOTOGRAFIA E ARQUITETURA.....	14-23
<i>Fernando Freitas Fuão</i>	

## artigos e ensaios

ARQUITETURA E IMAGEM	
A liquidez da realidade.....	26-35
<i>Arthur Simon Zanella</i>	

DE ONDE VEM OS DESENHOS NA CIDADE?	
Eu, o Fotolog e os monstros dentuços.....	36-49
<i>José Luis Abalos Junior</i>	

GOIÂNIA	
Art Déco como símbolo de modernidade.....	50-63
<i>Angélica Azevedo e Flávio Carsalade</i>	

MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NO ESPAÇO PÚBLICO	
Tópicos iniciais.....	64-71
<i>Leonardo de Jesus Furtado</i>	

BNH E O FESTIVAL DA CASA PRÓPRIA.....	72-89
<i>Carolina Ritter e Celia Helena Castro Gonsales</i>	

UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE AS TRÊS ECOLOGIAS E O CURTA “RECIFE FRIO”.....	90-97
<i>Vinicius Mendonça Fernandes</i>	

PROJETANDO LUGARES COM IDOSOS	
Uma análise da produção acadêmica nacional.....	98-119
<i>Gisele Silva Pereira, Adriana Araujo Portella, Sirlene de Mello Sopeña, Lígia Maria Ávila Chiarelli, Celina Maria Britto Correa, Tanara Gomes da Costa, Thaís Debli Libardoni, Nirce Saffer Medvedoski, Ryan Woolrych e Judith Sixsmith</i>	

## parede branca

CARTOGRAFIA DA (IN)SEGURANÇA NAS CIDADES PEQUENAS	
Uma experiência em Arroio do Padre/RS.....	122-127
<i>Luana Pavan Detoni</i>	

SAMBANDO NA CARA DO MACHISMO!.....	128-133
<i>Bruna da Rosa Mendes, Marina Mecabô e Allana da Costa Jeske</i>	

LIXO NÃO TEM NOME.....	134-141
<i>Humberto Levy de Souza e Taís Beltrame dos Santos</i>	

NÓS AMAMOS O BRASIL.....	142-143
<i>Mariana Mazzetti, Humberto Levy de Souza, Amanda de Abreu, Carlos Henrique dos Santos e Natalia Santana</i>	

NO ME LLAMES DOLORES.....	144-147
<i>Laura Lopes Cezar</i>	



# IMAGENS LÍQUIDAS

*Fernanda Tomiello<sup>1</sup>*

O tema da quarta edição da REVISTA PIXO permeia o conceito de “**IMAGENS LÍQUIDAS da cidade contemporânea**”, explorando suas variações e desdobramentos através de artigos, ensaios e imagens. Consideramos que tais suportes nunca são um mero reflexo daquilo que assumimos como realidade, são sempre um ato de criação, um movimento que fragmenta e remonta o espaço, incorporando ao lugar as subjetividades do indivíduo - e vice-versa.

A ideia de liquidez permeia diversas dimensões: a sociedade, as relações, o tempo, a modernidade, o amor, o consumo... a vida como um todo. A liquidez está relacionada com o fim das utopias, com a globalização, a efemeridade das relações e a velocidade – cada vez maior – dos nossos pensamentos e ações.

Entendemos que a paisagem das cidades é constituída pelo cruzamento entre diversos espaços e tempos, diversos suportes e tipos de imagens e que é possível redescobrir e reinventar a cidade a partir de suas paisagens, a partir de novas leituras, de experiências múltiplas no âmbito das escalas, da distância e do tempo, (re)construindo a paisagem urbana a partir da criação de imagens líquidas.

Fernando Freitas Fuão abre essa edição falando sobre a interdependência da fotografia e da arquitetura - desde o surgimento da fotografia até os dias atuais – e os múltiplos conceitos e ideias que permeiam esse processo, abordando da mecanização à subjetividade da imagem fotográfica.

Ne sessão de **ARTIGOS E ENSAIOS**, o primeiro aborda a liquidez da realidade, onde a arquitetura torna-se imagem - e a imagem, arquitetura. O seguinte questiona: “de onde vem os desenhos na cidade?” e procura responder a essa questão acompanhando três grafiteiros em Porto Alegre. Nesse caminho, aborda a importância do trabalho autoral e a perpetuação daquilo que é apagado da cidade através da captura e compartilhamento de imagens fotográficas. O terceiro trabalho discute os efeitos da pós-modernidade na memória e identidade relacionadas às edificações no estilo Art Déco, em Goiânia, Goiás. A seguir, o artigo de Leonardo de Jesus Furtado versa sobre a inserção de práticas artísticas no espaço público e as suas relações com a arquitetura e o urbanismo, procurando caracterizar e diferenciar arte pública de arte urbana.

O quinto trabalho discute o “Mito da Casa própria”, abordando principalmente as problemáticas dos projetos do período conhecido como BNH (Banco Nacional da Habitação), apresentando e discutindo alternativas à esse modelo. O seguinte artigo relaciona o curta metragem “Recife Frio” com as ideias centrais do livro “As três ecologias” de Félix Guattari e com o conceito de “Liquidez” do filósofo Bauman, especialmente no que diz respeito às críticas ao estilo de vida contemporâneo, pouco preocupado com a sustentabilidade das relações sociais e com a preservação do ambiente natural. O sétimo, por fim, apresenta um panorama da produção acadêmica

<sup>1</sup> Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (2012) e mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (2015). Atualmente é professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Pelotas. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: urbanismo, planejamento urbano, arquitetura, representação gráfica, fotografia e mobilidade sustentável.  
E-mail: fernandatomiello@gmail.com.

nacional sobre a relação entre idosos e senso de lugar.

Com relação aos cinco ensaios da sessão **PAREDE BRANCA** é essencial ressaltar a diversidade de temas e abordagens. O primeiro destaca-se pela relevância do tema da (in)segurança nas cidades pequenas e pela sensibilidade que caracteriza as imagens e comentários da autora. Já o segundo, “Sambando na cara do machismo!” retrata uma intervenção urbana que tem como tema o assédio que as mulheres sofrem diariamente no espaço público e que costuma se intensificar no período do carnaval. Nas palavras dos autores, o terceiro ensaio consiste numa “Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.”. Essa frase é repetida várias vezes na descrição do ensaio e acompanhada por fortes e expressivas imagens que a ilustram. O ensaio “Nós amamos o Brasil” faz uma abordagem crítica e bem humorada sobre o momento político do Brasil. O conjunto composto por texto, desenho, fotografia e vídeo mostra e discute uma intervenção urbana realizada pelos autores. O último ensaio – poético, abstrato e conceitual – tece um breve comentário a partir de um trecho da música “Lola” e de uma imagem líquida, construída a partir de um processo de sobreposição.

Desejamos à todas e todos uma leitura imagética, líquida e desconstruída dessa quarta edição da Revista PIXO!



# FOTOGRAFIA E ARQUITETURA

**Fernando Freitas Fuão<sup>1</sup>**

## Resumo

Texto publicado originalmente no blog <<https://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/fotografia-e-arquitetura.html>>, em 22 de outubro de 2012.

Palavras-chave: arquitetura, fotografia, arte.

## Abstract

Originally published in the blog <<https://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/fotografia-e-arquitetura.html>> on October 22th, 2012.

Keywords: architecture, photography, art.

## Fotografia e arquitetura

A primeira tentativa de mecanização e lavagem da imagem foi feita por Niepce no início do século XIX, a partir da descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata; essa descoberta libertaria a representação objetiva (pintura mimética) feita pelos artistas do trabalho manual do calco. Entretanto foi o processo do *kalostipos*, de W. H. Talbot, em 1839, - em oposição substancial aos espelhos com memória de Daguerre -, que permitiu uma mudança qualitativa no processo de democratização da imagem. Os *Kalostipos* e o progresso da impressão permitiram a imagem se tornar reproduzida em várias cópias, fazendo com que a arquitetura e todas as coisas no mundo comessem a circular, a deslocar-se através de longas distâncias até chegar a uma universalização da imagem.

A arquitetura sempre esteve presente nas primeiras fotografias, esteve presente na *Janela de Niepce*, e também nas primeiras páginas de *O lápis da natureza*, de Talbot. Na verdade, as exigências de um tempo zero dentro da câmera constantemente atraíram a arquitetura a posar frente à objetiva.

No início tudo parecia claro e nítido, para a fotografia: a função documental, o registro da realidade; para a pintura: a investigação formal da imaginação. Talvez a única solução possível, naquele momento, ante o poder da fotografia. Mas, sutilmente, a fotografia enganou tanto Baudelaire como aos 'novos adoradores do sol', expressão a qual Baudelaire se referia aos adoradores da fotografia. Já anteriormente se havia delegado à fotografia não só a função de retratar, mas também absorver e implicar os sujeitos e os objetos na sua fabricação.

De fato, a fotografia não iria concorrer com a pintura ou qualquer outra expressão artística, mas sim as absorveria, as seduziria frente à objetiva, paralisaria o mundo como um espelho de Medusa.

Na sua condição mimética, ela acabou por transfigurar todas as coisas vivas em objetos.

André Bazin observou essa peculiaridade da fotografia quando afirmou que: "a fotografia mumifica todas as coisas, não cria a eternidade, mas embalsama até o próprio tempo" (BAZIN, 1966).

W. Benjamin também percebeu essa peculiaridade da fotografia em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935), ao relatar que "em vão se aplicou uma crítica muito grande para decidir se a fotografia era uma arte ou não, sem entretanto fazer-se a pergunta se, após a invenção da primeira não se modificaria por inteiro o caráter da segunda" (BENJAMIN, 1973).

A fotografia encapsulou a própria arte mesmo, como disse Susan Sontag, hoje a maioria das obras de arte (incluindo a própria fotografia) se conhece através de cópias fotográficas. A fotografia – e as atividades artísticas derivadas do modelo da fotografia, (como a *collage*, por exemplo) e assim como a modalidade de gosto derivada do gosto fotográfico, acabaram por transformar decisivamente as artes tradicionais e as normas de gostotradicionais, incluindo a ideia mesma de obra de arte. A obra de arte, hoje, depende cada vez menos de sua singularidade como objeto, de ser um original realizado por um artista individual. Boa parte da pintura (e da arquitetura) aspira às características dos objetos reproduzíveis (SONTAG, 1981).

Hoje, tudo quer ser fotografado. Como disse Flusser, "qualquer ato científico, artístico e político (incluindo a arquitetura), visa eternizar-se em imagem técnica" (FLUSSER, 1985). As câmeras se instalaram, e ensinaram-nos uma maneira diferente de ver,

<sup>1</sup> Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (1980), Doutor em Projetos de Arquitetura Texto e Contexto pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona-UPC (1987- 92) com a tese *Arquitectura como Collage*, Pós Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia-UERJ sob a supervisão da Filósofa Dra. Dirce Solis (2011-12). Professor Titular da Faculdade de Arquitetura. (UFRGS). E-mail: [fuaofernando@yahoo.com.br](mailto:fuaofernando@yahoo.com.br)



representar e construir o mundo do “mesmo”. Criaram uma sociedade da representação. Agora olhamos a realidade através do orifício da câmara, dos seus desejos e intenções, aprendemos e apreendemos o mundo através das representações. Pensamos fotograficamente, somos eternos espectadores na sociedade do espetáculo.

A máquina fotográfica colocou um “plano objetivo” entre a natureza e o indivíduo, que acaba se convertendo em imagem sintética de duas imagens: a do espectador e o observado, como registrou Roma Arranz, em seu ensaio *La mirada después del diluvio* (ARRANZ, 1988).

Entre objetivo e objetiva existe um casamento perfeito da imagem, como sugeriu Bazin, “a originalidade da fotografia em relação a pintura reside em sua objetividade essencial. O olho fotográfico, a prótese, que substitui o olho humano se chama justamente: objetiva” (BAZIN, 1966).

Pela primeira vez entre o referente fotográfico e sua representação já não se interpõe nenhum outro objeto. Para Baudrillard

a virtualidade da camera fotográfica já não é a do sujeito que reflete o mundo segundo sua visão, mas do objeto que explora a virtualidade do objetivo. A camera fotográfica é o objeto que altera a vontade, que apaga toda a intencionalidade e não deixa passar mais que o puro reflexo de bater a foto. (BAUDRILLARD, 1987, p. 44-45)

O objetivo da câmera é sua própria objetiva.

A partir do momento em que o mundo é representado pela objetiva, tudo muda, tudo prepara-se para a pose, e se fabrica instantaneamente outro quadro, completamente artificial. A fotografia modifica o sujeito e o objeto fotografado, lhes confere importância na justa proporção de sua reprodução, lhes altera o sentido, adere-se a eles e transforma-os em patético Narcisos no ‘charco romano’.

Philippe Dubois em *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, propõe que “esse narcisismo é um índice, um princípio de uma aderência real do próprio sujeito a si mesmo como representação”. Neste trabalho, Dubois expõe sua teoria fortemente apoiado nas reflexões anteriores de A. Bazin, W. Benjamin e R. Barthes, que consideram a foto como pertencente à ordem do índice. Esta concepção se distingue, claramente, dos discursos precedentes que tratam a fotografia como:

- O discurso da mimesis. que atribuíam importância à semelhança existente entre a foto e seu referente, ao qual Peirce chamaria a ordem do ícone;
- O discurso do Código. A fotografia como transformação do real, onde se tentava demonstrar que a imagem não é um espelho neutro, mas sim culturalmente codificado (símbolo por representação convencional)
- O discurso do Índice. Representação por contiguidade física do signo com seu referente em termos tipológicos isto significa que a fotografia está aparentada com esta categoria de signos que mantém uma relação de conexão física (DUBOIS, 1986).

O charco é o clichê, a placa que anula o olho e acaba sendo apenas sua única visão. Assim se pode compreender através desses primeiros elementos de definição, como mostra Barthes, que “a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos submetidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, como um condenado a um cadáver em certos suplícios” (BARTHES, 1979).

O interesse do fotógrafo está concentrado na câmera, na objetiva. E o mundo exterior só lhe interessa apenas em termos do programa. O fotógrafo manipula o aparelho a fim de descobrir (revelar) sempre novas potencialidades. Registra tudo, de maneira que ele creia que escolhe livremente, quando na realidade só pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. A imaginação do aparelho é praticamente infinita e do fotógrafo, por maior que seja, estará inscrita na grande imaginação da câmara. (FLUSSER, 1985, p. 83)

Explicando mais detalhadamente, nas palavras de Flusser, o aparelho funciona efetivamente em função da intenção do fotógrafo. Isso porque ele domina o *in put* e o *out put* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho sem entretanto saber o que se passa no interior da caixa. E pela ignorância dos processos que ocorrem no interior, é por ele dominado. Quem creia ser possuidor da câmara é em realidade possuído por ela, como disse Vilém Flusser. (FLUSSER, 1985, p. 31)

No momento que a fotografia passa a ser modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência do mundo e da sociedade. Não se trata, nessa revolução, de substituir um modelo por outro. Se trata de saltar de um tipo de modelo para outro, de paradigma em paradigma. (FLUSSER, 1985, p. 81)

Quem lê os textos escritos pelos fotógrafos verifica que eles acreditam que eles fazem outras coisas. Acreditam que fazem obras de arte, ou que tomam posturas políticas, ou que contribuem para o aumento do conhecimento. E quem lê a História da fotografia escrita por fotógrafos ou críticos verifica que os fotógrafos acreditam que dispõem de um novo instrumento para continuar atuando historicamente, acreditam que ao lado da História da arte, da ciência e da política, há uma história a mais: a da fotografia. Os fotógrafos são inconscientes de sua práxis. A Revolução pós industrial, tal como se manifestou pela primeira vez no aparelho fotográfico, passou despercebida para os fotógrafos e para a maioria dos críticos da fotografia. (FLUSSER, 1985, p. 83)

Flusser, em seu artigo *Ciutat Espectre* (cidade fantasma) comenta que o fotógrafo não ocupa nenhum ponto de vista específico em relação ao fenômeno, os objetos que observa, e não acredita que exista nenhum ponto de vista superior aos outros. O fenômeno é rodeado por uma infinidade de pontos de vista, todos eles equivalentes (FLUSSER, 1985).

O fotógrafo, na realidade, procura pretextos para novas situações no interior do aparelho, situações que já estão pré-programadas. Na sociedade do espetáculo, as novas situações tornam-se reais quando aparecem na foto. Muitas vezes, a natureza das coisas acaba imitando sua representação, confundindo referente fotográfico com representação. A fotografia torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primeira não confirma outra coisa que uma declaração de existência. A fotografia é principalmente um índice de si mesma, e como índice, a imagem fotográfica não tem outra semântica que a sua própria pragmática.

A câmera fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina que recria

a realidade em si mesma. Isto é: fotografias são falsas janelas que tentam representar o mundo e, ao fazê-lo, passam a construir um novo universo do “mesmo”, porque sua função é reduplicar o visto, reduplicar-se em representação. Agora a representação já constrói o referente (representado), permitindo que este, ao se fazer presente, permita mais e mais, novas representações, projetar outras realidades em uma vasta cadeia tautológica. O trabalho da fotografia é esgotar-se em si mesma, eliminando o sujeito como ator.

O distanciamento é a causa da petrificação ante o ‘dispositivo Medusa’, o distanciamento é também a questão topológica mais importante levantada na relação entre arquitetura e fotografia. O espaço topológico, de uma maneira ou de outra, entra em jogo toda vez que olhamos uma imagem, uma fotografia, pois põe em correspondência a ortogonalidade do espaço fotográfico e a ortogonalidade de nossa inscrição topológica. Ainda que essa relação seja totalmente falsa. A topologia funda toda a consciência e percepção que temos do mundo a partir de nosso corpo.<sup>2</sup>

Como vimos anteriormente, o distanciamento é a propriedade que dá validade, e permite a construção da fotografia, desde suas remotas origens. Uma distância que se expressa duplamente; por um lado no núcleo do dispositivo operando no tempo e no espaço. Essa distância, por mais reduzida que seja, sempre é um abismo para a compreensão da realidade. Por outro lado, essa distância necessária ao ato fotográfico, característica da máquina fotográfica, da representação mimética, é que cria esse abismo entre realidade e representação fotográfica.

Joel Snyder sobre as primeiras fotos de W.H. Talbot (1844-46) apresentadas no “*Lapiz de la Naturaleza*” relata as dificuldades de Talbot nos primeiros registros fotográficos devido à falta de distanciamento entre os edifícios, os corpos arquitetônicos e o fotógrafo.

Em nenhuma das fotos a base do edifício e tampouco a estatuária sobre o arqueado do telhado são totalmente visíveis, ambas estão cortadas por uma razão óbvia: o fotógrafo não podia situar-se mais atrás, o suficiente para mostrar o edifício em sua integridade. (SNYDER, 1981, p. 12-13)

O entendimento da fotografia depende de uma topogenia da câmera e do corpo.

O índice fotográfico mantém com seu referente uma conexão que opera necessariamente através da distância. Quando se toma uma foto se instala, todo um jogo de relações entre o espaço referencial, no qual se busca e elege, e o espaço finalmente tomado, que constitui o espaço fotográfico. Assim, no outro extremo do ato, toda a contemplação de uma fotografia estabelece um sistema de relações entre o espaço topológico compreendido entre a câmera e o objeto, e o espaço de quem olha a imagem fotográfica.

Os estudos de J. Muntañola (Topogénesis I, II, III) estão na base das tentativas de estabelecer similitudes e diferenças entre uma topologia da arquitetura e da representação, da fotografia centradas em torno do corpo. O consumo fotográfico, e das imagens técnicas, de certa forma, tem levado a uma desvalorização da exteriorização, da atividade pública, para os adictos da representação essa exterioridade deve preferentemente inicialmente ser observada, e não vivenciada. A privatização -

<sup>2</sup> Entre os trabalhos sobre topologia e corpo veja-se J. Muntañola, *La arquitectura como Lugar* (1975), *Topos y Logos* (1978), *Topogénesis I, II, III* (1979-80). Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, N.Y, Anchor Books, 1966. Yu-Fu-Tuan, *España e lugar*. Robert Sommer, *The Personal Space*. Para uma antropologia do quadro fotográfico veja-se o trabalho de Henri Van Lier, *Anthropologie du cadre photographique*, en “Les Cahiers de la photographie” nº 19, 1986, pp.66-67.

esquizofrênica do corpo - se faz cada dia mais ‘visível’ mediante o encapsulamento do corpo em próteses móveis do espaço privado (automóveis, fotografias, etc.). Os corpos já não se expõem às intempéries, como tão bem já havia observado Walter Benjamin, em *Paris, Capital del siglo XIX*: “Para o homem privado o interior representa um universo, ele reúne a ‘litania’ e o passado. Seu salão é uma platéia no teatro do mundo” (BENJAMIN, 1971).

Tampouco é de estranhar que o *voyeurismo* leva a altos níveis de distanciamento/dissipação/dispersão espacial dos corpos, provocando o exílio dos mesmos, através do encarceramento no meio das grandes cidades.

A imagem fotográfica transforma os corpos em objetos: figuras técnicas. O ator não revela o seu corpo, se esconde atrás da câmera e já não se debruça sobre a janela, ou participa do espetáculo com seu corpo. Acomoda-se a olhar por falsas janelinhas que proporcionam a ilusão de uma realidade, de uma fala topológica proporcionada pela câmera fotográfica. A distância que o observador de fotografias observa nunca foi a própria distância da câmera ao objeto, do sujeito ao objeto.

Na antiguidade o corpo também era um espaço destinado à representação, nele eram fixadas as marcas da sociedade e cultura a que pertencia. A pele-corpo era a superfície onde se representava o tempo e o espaço. O corpo era ator e espectador ao mesmo tempo, era representante e representação de seu próprio ser e dos demais, á estes os civilizados chamaram de “primitivos”. Lentamente a pele-corpo foi abandonada e substituída por outras superfícies para fazer-se representar como as paredes da arquitetura, as esculturas, e a pintura. Toda a prática de distanciamento neste caso estava abolida mediante uma economia do próprio corpo, não havia, então, distância entre representação e representado; com o passar do tempo delegariam-se outras superfícies para representá-lo, por certo menos dolorosas.

*Fotografias são falsas peles que se aderem ao corpo para autorepresentá-lo e, ao fazê-lo, revelam os vestígios de um corpo que se esconde, se aniquila enquanto suporte, e acaba por assistir a sua própria representação a uma certa distância.* Assim, na antiguidade os corpos levavam em sua morte a representação de sua vida mediante sinais, agora, a lápide com a pequena marca luminosa de uma fotografia de 3x4 traduz a representação de um corpo que já não tem poderes sobre si mesmo para autorepresentar-se.

*A fotografia imprime sempre o mesmo: a objetiva da câmara.* A prótese visual permite o próprio corpo visualizar-se a distância em outra pele, em outra superfície, suporte como o papel. Na topologia do ato fotográfico, na tomada, devemos perceber que ela pressupõe a inclusão do corpo-olho, o sujeito que se esconde atrás do mecanismo.

A fotografia arranca algo dos objetos e sujeitos. É, talvez, por isso que os índios não gostavam de ser fotografados, temendo perder sua alma, sua aura.

A fotografia, tal como dizia Balzac, em seu temor de ser fotografado, “parece consumir capas invisíveis dos corpos”. Este temor ele explicava pelo fato de que todo corpo em seu estado natural estava conformado por uma sucessão de imagens espectrais superpostas em capas infinitesimais.

A topologia do quadro fotográfico exclui o corpo do fotógrafo que participa do ato, deixando somente marcas invisíveis que é preciso decifrar. Neste sentido, esta inversão da relação objeto-homem e radicalmente anti-humanista, porque tira o homem da cena e o transporta a horizonte nenhum. As entregas e envios não se fazem mais por atores, mas sim por próteses, equipamentos, máquinas. Quem constrói a fotografia de

arquitetura é o olho mecânico, que diz, mediante seu olhar o permitido e o proibido, o fora do campo de visão, da veduta, do envelope.

Assim o proibido arquitetônico, o fora da janela, o jogado fora, o defenestrado, será toda a representação que não seduz pelo distanciamento, pela distância necessária ao registro fotográfico da íntegra do objeto, o obscurecido pelo lado de fora do campo, o rejeitado.

O inimaginável para a máquina fotográfica será tudo aquilo que afeta negativamente a representação do objeto arquitetônico. Já não será uma questão de distorção, movimento, e ou simultaneidade de representação, mas tudo que se volta contra o corpo da máquina fotográfica, que a depõe como instrumento de representação, tudo aquilo que deplora, e revele sua debilidade enquanto representação. Tal como a estratégia da Collage que trabalha com imagens com representações institucionalizadas, imagináveis ao olho da câmera, mas que ao serem recortadas, re-semantizadas adquire uma nova representação inimaginável, e incontrolável aos olhos da máquina e dos fotógrafos.

Entre retina e retícula, há uma raiz comum. O espaço da máquina fotográfica é um espaço ortogonal construído de acordo com as leis da ótica clássica que se define por uma estruturação de uma 'retícula artificialis', quadrada ou retangular e que Alberti ajudou a desdobrar com seu velo (*veduta*), em seu livro *De La Pintura*.

Na Europa, a representação do olhar se fará desarticulando o campo visual em dois componentes que não se comunicarão jamais. O sujeito da enunciação não poderá fugir dos extremos da janela Albertiana: toda energia ocular passará e se expressará ao sujeito do enunciado, no drama europeu do olhar, das pinturas dos reis e príncipes (BRYSON, 1987).

O aniquilamento desse corpo retratado como tal, será o resultado de uma condição de acesso ao conteúdo, tanto para o pintor como para o observador. A câmera suprime o corpo-ator, que se volta descarnado para a representação, substituindo-o por uma aparência, e colocando-o para fora dos limites da *veduta*, na tentativa de preservar sua imagem muito além da morte. Neste sentido o homem que não se representa, passa a ser o objeto inimaginável e perturbador ao ato fotográfico da representação, assim como todas aquelas arquiteturas que são banidas do ensino acadêmico. Tal como, bem observou Dominique Laporte na *História de la mierda*: "é o cheiro que se converte no inominável, o fora do campo. O belo só pôde surgir da eliminação do cheiro, concomitante ao processo de individualização da imagem, do desperdício e sua instalação na esfera do privado" (LAPORTE, 1978)

Uma compreensão da fotografia de arquitetura passa pela materialidade de seu suporte e formato. A ideia de "envelope", proposto por Emidio Rosa de Oliveira

é um conceito-figura que nos serve de ponto de partida para indicar, por um lado, o englobamento e a natureza fugaz da visão e, por outro, para pôr em questão a regularidade estática do quadro que muitas vezes fracassa, por um fetichismo de localização. A foto, sem querer minimizar aqui a importância dos alinhamentos limítrofes que constituem o quadro da coisa vista em fotografia, é mais uma compreensão topológica que geométrica. (OLIVEIRA, p. 16-21)

A topologia do quadro fotográfico se efetua no mesmo modelo espacial original da *veduta* de Alberti, o lugar propício para a representação do distanciamento entre os corpos.

No século XIX, a redução da realidade se traduziu em formatos retangulares correspondentes ao que se chamaria a racionalização da realidade exterior.<sup>3</sup>

Na realidade, a imagem tal como se projeta ao sair do buraco da objetiva é circular. As bordas suprimidas da imagem circular são o lugar onde se manifestam todas as distorções e todas as perturbações óticas. A fotografia é o sonho do *trompe l'oeil* reproduzido em retângulos a uma sociedade de massas. Nela, toda a realidade perceptiva está falseada por uma regularidade do véu. O discurso da mimesis, como *trompe l'oeil*, é o que dá credibilidade à representação e permite correlacionar dois distintos tipos de espaço (real-imaginário) como se fossem o mesmo.

O encarceramento da realidade em forma de retângulos, típico da fotografia, é o campo que garante a normalidade perceptiva da sociedade, a forma espacial que orienta a imaginação e ordena e controla o desenvolvimento dos corpos no espaço ocidental. Uma orientação que a arquitetura ajudou a construir e, se expressa originalmente nas propostas de Alberti nos "*Alineamientos*", através de um rigor geométrico arquitetônico de quadrados, retângulos, que parte das normativas urbanas e se encaminha até os mínimos detalhes construtivos com a intenção de acomodar, conformar, enquadrar a percepção no justo sentido de sua representação. Em outras palavras, a institucionalização de uma percepção universal através da conjugação das leis da perspectiva da câmara, que traduzem em imagens técnicas, fotografias.

A fotografia envelope tudo, envelope a arquitetura.

A Modernidade se constituiu e se caracterizou exatamente por uma mudança e afinamento das regularidades, uma predileção pelos quatro ângulos retos, ou tudo o que se podia se circunscrever no quadrado da retícula, no conceito de malha, uma certa aversão a toda irregularidade irrepresentável no enquadramento da câmera. Acima de tudo, a arquitetura tornava-se mais autônoma, isto é, objetiva, havia sido cortada literalmente, fisicamente, de seu contexto de continuidades urbanas, a fim de valorizar a imaginação da câmera, o objeto arquitetônico como obra de arte isolada.

A veduta/visor é o mecanismo que permite à câmera fotográfica fazer o corte da realidade. Esse dispositivo foi projetado para cortar quadrados e retângulos. Através da mecanização do corte, a fotografia torna-se literalmente o fragmentos do mundo.

A operação de enquadramento interno se faz mediante o dispositivo mecânico (visor-cortina) que foi introduzido com este fim na caixa, entre a objetiva e o filme, pois só retângulos e quadrados se repetem até o infinito.

Phillippe Dubois sugere a importância do gesto de Corte enquanto definição e retórica de um espaço propriamente fotográfico:

Estas consequências são de três ordens que farão atuar, sucessivamente, em primeiro lugar, a relação Corte com o fora do quadro o espaço fotográfico e sua exterioridade no momento da produção da imagem), depois sua relação com a moldura propriamente dita e a composição, por último, sua relação com o espaço topológico do sujeito que percebe. (DUBOIS, 1986, p. 69)

<sup>3</sup> Michelle Debat, *Paradoxe de la Mise en Miniature*, en "Les Cahiers de la Photographie n°19, op. cit, pp. 52. Sobre a problemática das próteses visuais, me remeto a obra de Paul Virilio, *La máquina de visión*, que contém uma profunda e radical análise sobre a câmara fotográfica e sua incidência na percepção da sociedade contemporânea. Barcelona, 1989.

Esse falso sentido de lugar proporcionado pela câmera / fotografia acaba criando cenários destinados a propiciar representação através da câmera, e de todas as coisas que possem frente a sua lente.

Estamos recriando nos espaços frios, sem compromissos, onde o personagem que se instala não tem outra obrigação que a de formar parte da paisagem; estes espaços criados nos locais pósmodernos só servem para determinar o lugar onde os atores montarão seu número, que só está sujeito à regra de seguir a coerência formal. (ARRANZ, 1985, p. 22)

Enquanto a fotografia for entendida como um espelho da realidade e existem arquitetos voyeurs de imagens técnicas, consumidores de imagens de revistas, que vêm no corpo (arquitetônico) dos outros modelos, ou tipos ideais de possíveis de reprodução, a arquitetura estará destinada a cobiçar corpos atrofiados.

A câmera introduz uma inversão na relação ator/espectador, o corpo ator representa a postura ditada pelo programa (*script*) da câmera, e mostra só o necessário à sua fotogenia, se circunscreve no universo da câmera. O corpo como espectador vê o outro através do objetivo da câmera, e o toma como modelo-tipo de sua representação. O corpo que observa realidades sintéticas já não tem capacidade de auto-apresentar, tudo o que pode fazer é recriar a imaginação da câmera. Este é o 'vestido da moda' a que os corpos mumificados são submetidos para poder participar do espetáculo proporcionado pelas câmeras fotográficas.

Como se observou, o estudo do corpo permite revelar os mecanismos através dos quais o poder os domina, desorte que não vou apresentar aqui toda uma série de trabalhos que se dirigem neste sentido, como os de Michel Foucault, mas centrarei a atenção brevemente sobre o olho, o olhar, que desde a época moderna tem sido o órgão privilegiado do corpo que teve a função de absorver a disciplina necessária para a organização da sociedade e da arquitetura. A acomodação dos corpos começa pelo olho, pela arquitetura que organiza o campo visual, o inscrito na veduta, no olho, de acordo com a realidade projetada pela câmera. A esta 'nova configuração' corporal-espacial (teatro de um único ator: a câmera), corresponde a uma 'nova iluminação' arquitetônica, liberada totalmente da vizinhança sócio-física. O incremento do número de registro que se pode obter de um objeto ao apertar o botão, promove a dispersão tanto a nível espacial como psicológico. A dispersão está presente em todos os níveis da arquitetura fotografada, e é também a evidência de uma arquitetura autônoma frente ao buraco da câmera.

### Referências bibliográficas

ARRANZ, R. *Las normativas de la modernidad*, en "Liberación". 1985.

ARRANZ, R. *La mirada después del diluvio*, en "Latex" nº 3, Gener. Barcelona, 1988.

BARTHES, R. *A camera clara*. 1979.

BAZIN, André. *Ontología de la imagen fotográfica*, em "¿Qué es el Cine?", Madrid, 1966.

BAUDRILLARD, J. *Le Xerox et l'infini*, en "Traverses" nº 44-45, 1987.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en

"Discursos Interrumpidos I", Madrid, 1973.

BENJAMIN, Walter. *París, Capital del siglo XIX*. Madrid, 1971.

BRYSON, Norman. *Herméneutique de la Perception*, en "Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne" nº 21.

DEBAT, Michelle. *Paradoxe de la Mise em Miniature*, en "Les Cahiers de la Photographie nº19".

DUBOIS, Phillipe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Barcelona, 1986.

FLUSSER, Vilém. *Ciutat Espectre*. Barcelona, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo, 1985.

LAPORTE, Dominique. *Historia de la mierda*. 1987.

SNYDER, Joel. *Some Thoughts on Photography and Architecture*, em "Archetype", Vol. II, número II & III Winter/spring, 1981.

SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*, Barcelona, 1981.

OLIVEIRA, Emidio Rosa de. *La Geometrie de L'Enveloppe*, en "Les Cahiers de la Photographie" nº 19 (Cadres/Formats).



# ARQUITETURA E IMAGEM

## A liquidez da realidade

Arthur Simon Zanella<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo visa uma abordagem exploratória das interfaces entre a arquitetura e conteúdos audiovisuais em busca de novas interpretações do que seria o próprio ofício do arquiteto, diante de uma gama crescente de tecnologias imagéticas que ultrapassam a noção bidimensional ou decorativa para tornarem-se parte essencial da espacialidade. Para tanto é feita uma classificação das relações entre o sujeito, o espaço e a imagem a partir dos instrumentos audiovisuais de reprodução utilizados e então são traçadas questões filosóficas que surgem ao se encarar essas classificações como premissas de concepção espacial. Conceituando-se em autores que já estudaram as áreas da liquidez social, e das novas tecnologias que envolvam a arquitetura e o audiovisual, conclui-se que há demanda por uma revisão acadêmica e profissional do que é compreendido como papel de cada profissional da área de desenho espacial.

Palavras-chave: arquitetura, audiovisual, realidade virtual.

### Abstract

This article aims at an exploratory approach of the interfaces between architecture and audiovisual content in search of new interpretations of what the architect's own craft would be, given a growing range of imaging technologies that goes beyond the two-dimensional or decorative notion to become an essential part of spatiality. In order to do so, a classification of the relations among the subject, the space and the image is made from the audiovisual reproductive instruments used and then the philosophical questions that arise when considering these classifications as premises of spatial conception are drawn. Conceptualizing itself in authors who have already studied the areas of social liquidity and new technologies involving architecture and audiovisual, it is concluded that there is a demand for an academic and professional review of what is understood as the role of each professional in the area of space design.

Keywords: architecture, audiovisual, virtual reality.

<sup>1</sup> Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2016). Mestrando em Arquitetura e Urbanismo no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGAU/UPM). Atualmente faz estágio docente na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com interesse em Arquitetura e Narrativas Audiovisuais. E-mail: han\_arth@yahoo.com.br.

### Introdução

O chamado campo da arquitetura sempre teve seus limites questionados de tempos em tempos. Trata-se de um ofício com limitações de atuação que podem ter uma variação não linear de acordo com a época. Não é um fenômeno único da arquitetura, todos os outros ofícios já tiveram expansões em sua área de atuação ou sofreram segmentações que foram tomadas por especialistas.

Essas variações podem advir de fatores econômicos, geográficos, culturais, ou de avanços tecnológicos. Desde a invenção de novos materiais para se edificar até instrumentos computacionais que auxiliam o desenho do projeto arquitetônico, o próprio ofício da arquitetura em particular já passou por diversas mudanças relacionadas às tecnologias da concepção, comunicação e construção.

O que passa ser necessário com as mudanças exponenciais da sociedade é uma mudança de paradigma equivalente à transição “sólido – líquido” proposta por Zygmunt Bauman (2001). A antiga resistência e estabilidade sólida, que quando rompida era claramente subdividida, hoje está mais para uma liquidez, amorfa e adaptativa. Interseções disciplinares como das artes são tantas que podem ser consideradas moleculares.

Uma das questões mais discutidas atualmente (embora talvez não o suficiente) é o papel que os softwares paramétricos tomarão no futuro do ofício do arquiteto. Com uma crescente popularidade, esses instrumentos viabilizam simulações e soluções inúmeras, que para serem calculadas por um ser humano tomariam um tempo impraticável. As limitações desafiadas aqui não se restringem ao ofício em si, mas as da própria mente humana. Ainda há uma grande margem de atuação do profissional com estes instrumentos, porém já existem muitos pesquisadores que há anos questionam a linha que define os limites da criatividade humana, utilizando meios digitais para tanto.

Hoje, aqueles que se denominam arquitetos e que têm uma formação profissional e acadêmica que é dita como de posse do conhecimento necessário para atuar nesse campo, devem se atentar justamente às futuras possibilidades de atuação para seu ofício. Assim como em muitos outros campos da vida humana, não houve uma compatibilidade entre o tempo de reflexão filosófica sobre os impactos sociais de novas tecnologias e sua contínua inovação.

Se não surgir uma rápida e abrangente discussão no meio acadêmico sobre as futuras implicações das tecnologias relativas à arquitetura, há um grande risco de seus currículos pedagógicos se cristalizarem a ponto de ficarem irremediavelmente distantes da prática construtiva e se restringirem ao projeto e teoria.

A universidade enquanto detentora de um poder de discussão e rearranjo intelectual de longo-prazo e alcance tem a obrigação de indagar sua própria forma de existir. E neste caso é profícua uma instituição que ainda seja capaz de simultaneamente ultrapassar a velocidade das mudanças do mercado - pela sua razoável independência deste - e atingir uma perenidade de pensamento que resista às variações que a economia possa impor.

A especialização profissional e a disseminação de um amplo conhecimento proporcionado pela tecnologia de informação garantiu a viabilidade de obras arquitetônicas até então inimagináveis, porém tiraram das mãos dos arquitetos diversas funções.

A concepção de espaços habitáveis sempre exigiu mais do que meras projeções abstratas. Exige uma vivência concreta, construída. O plano das ideias fazem parte

da arquitetura, tanto quanto o projeto, porém até essas fases não se pode destacar o ofício como algo indissociável de muitos outros.

As novas tecnologias computacionais podem ter permitido ao arquiteto mais atenção às ideias conceituais, mas também podem tê-lo afastado do processo de construção que o distingue. E inúmeras novidades tecnológicas já estabelecidas ou não ainda impactarão o ofício do arquiteto, porém, será abordado aqui o campo das tecnologias audiovisuais.

### A imagem no ofício do arquiteto

O meio audiovisual já tange a arquitetura como um “repertório das tendências e dos modos da imaginação contemporânea” (CALLIGARIS, 1998, s.p.), principalmente através do cinema, que segundo o psicanalista Contardo Calligaris (1998, s.p.) constatou em um artigo ainda na década de 1990, seria um “catálogo da imaginação ocidental”.

E torna-se ainda mais imprescindível a análise multidisciplinar ao se constatar que esse repertório imagético já foi retroalimentado pelas próprias narrativas audiovisuais, seguindo o raciocínio de Etienne Samain de que “toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais) ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Arquitetura e cinema sempre foram artes muito semelhantes e que inúmeras vezes convergiram em obras de ambas as áreas. Assim como o arquiteto e o cineasta também têm muito em comum. Basta ver a quantidade de profissionais que transitam entre essas artes, como o renomado arquiteto holandês Rem Koolhaas, que trabalhou na área do cinema antes de se formar e o produtor e cineasta brasileiro Fernando Meirelles que cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo durante a década de 1980 e para seu trabalho de conclusão do curso apresentou um filme.

Além do repertório imagético acumulado pelos arquitetos até mesmo antes de embarcarem nessa profissão, a relação com a produção e exibição do conteúdo audiovisual esteve presente através do ato de projetar os espaços para estas funções – antes bem definidos, seja em estúdios ou salas de cinema. Porém o que pode ser percebido cada vez mais claramente é o escoamento desses espaços de exibição e produção por conta de tecnologias que permitiram a realização desses processos em praticamente qualquer lugar e por qualquer um.

Há uma crescente viabilidade econômica e tecnológica de instalar uma superfície de exibição em espaços habitáveis, e um crescente alcance social de superfícies móveis de exibição, como smartphones, por exemplo. Com isso se intensifica o fenômeno denominado “paradoxo do imaginário” (DURAND, 1994) em que cada vez mais a imagem prevalece sobre a própria concretude. A mera negação ou indignação em relação a esse fato não será capaz de reverter o quadro. É necessária uma análise livre de preconceções sobre o tema para que todos aqueles que trabalham com a materialidade – como os arquitetos – possam conceber obras que dialoguem mais genuinamente com seus usuários.

Seria oportuno para os arquitetos um envolvimento maior com o campo imagético, muito embora eles já tenham lidado com este campo como instrumento de comunicação e raciocínio projetual. A importância da imagem e sua execução como parte da reflexão

de projeto já foi exposta por diversos pesquisadores, como Gero (1998) e Schon, (2000).

Atualmente, as diversas possibilidades de interação entre os vários campos da arte e do conhecimento, além de novas tecnologias provocam a mudança de paradigmas frente ao objeto arquitetônico e à própria noção de cidade. A produção audiovisual e a comunicação extrapolam as fronteiras preestabelecidas, invadindo outras áreas da produção intelectual e gerando novos objetos artísticos e eventos que se alternam entre a virtualidade e a concretude, sobrepondo-se aos espaços arquitetônicos e urbanos.

Pode-se supor que essa primazia pelo sentido visual seja contida apenas nesses dois processos de comunicação e raciocínio enquanto a arquitetura ainda está em sua fase de projeto, porém muito daquilo que é proposto para ser edificado não engloba qualquer outro dos quatro sentidos.

A poética utilizada em memoriais descritivos de projeto para se referir a sensações espaço-temporais podem faltar com a precisão que até alguns anos atrás só seria viável pela construção material. Hoje, através de instrumentos de realidade virtual e aumentada, algumas simulações audiovisuais com o fator do tempo e movimento dentro da obra permitiriam essas constatações de vivência interna.

A reprodução artificial de experiências humanas pode se provar um exercício bastante eficaz para encontrar fatores primordiais de conexão entre o ambiente construído e o usuário/receptor. Logo, a aproximação de idealizadores de espaços materiais e imateriais (como designers de conteúdos audiovisuais interativos) não deveria ser encarada com estranheza.

Embora ainda faltem reproduções de outros sentidos que não o visual e não haja um comprometimento estrutural e construtivo, conteúdos audiovisuais como videogames alcançam um nível de detalhamento cada vez maior e permitem um campo de exploração arquitetônico mais realista até do que representações gráficas em vídeo de projeto, por conta do fator narrativo e interativo.

Com certeza já há muitos profissionais formados como arquitetos e que trabalhem na área de concepção espacial de conteúdos audiovisuais interativos. E suas produções sem dúvida se beneficiam de suas experiências prévias com a materialidade. Os benefícios podem ser mútuos, para os arquitetos e para as criações audiovisuais interativas. Ao passo que cresce a demanda por idealizadores de espaços virtuais, estes serão mais fidedignos se idealizados por profissionais que já tiveram um conhecimento de construção material. E os idealizadores de espaços materiais, como os arquitetos, podem ganhar novas possibilidades de experimentação visual com os conteúdos interativos.

Existem razões para condenar a prática virtual de desenho espacial por parte daqueles que se formam arquitetos? Uma nostalgia infundada não mudará essa tendência em torno da imaterialidade. Em relação à interação humana com a obra finalizada, não seriam os trabalhos de audiovisual interativo mais reais do que projetos para construção material nunca edificados?

Mais do que nunca é necessária uma reavaliação dos conceitos de realidade, virtualidade e materialidade, especialmente no que diz respeito a sua aplicação profissional e acadêmica.

## Categorias de imagem como elemento espacial

Durante todo o trajeto do meio audiovisual, podemos perceber que cada salto de tecnologia resulta em possibilidades inéditas de lidar com essa linguagem. Desde a ascensão do som ao cinema mudo, até o uso das cores e do CinemaScope, vários foram os pontos de impacto dessa evolução. Porém, o salto mais atual se encontra no possível diálogo entre o cinema, o vídeo, a televisão e a computação; como descreve Maria Dora Mourão (2001, p. 49):

A digitalização de imagens e sons, para posterior utilização em cinema e vídeo, retoma os primórdios do cinema, quando se procurava o movimento a partir das imagens fixas. O salto temporal e espacial coloca-nos diante da era do computador determinando uma novíssima forma de “realismo”. Tanto a imagem como o som podem ser construídos e desconstruídos a partir de modelos elaborados pela própria máquina.

A imagem como alternativa exclusiva para a materialidade é sim uma das opções à frente, entretanto uma linha de raciocínio que seja de tal forma excludente pode ser prejudicial para o próprio ofício do arquiteto. Seria muito mais proveitoso imaginar maneiras de tornar híbridos espaços materiais, ou seja, compatibilizá-los com as possibilidades atuais e futuras de interação virtual.

As novas formas de representação acabam até por livrar o espectador de um raciocínio linear típico da era pré-digital e levá-lo a uma multiplicidade lógica em “multicamadas” que podem ser visualizadas de acordo com a necessidade e muitas vezes simultaneamente. Algo que convém a esse aumento considerável de informações recebidas pelo espectador.

Um dos mais influentes pensadores da área, o sociólogo Zygmunt Bauman, tem levado cada vez mais públicos a discussão acerca de uma possível overdose de informações na sociedade contemporânea. Em 2015, quando veio ao Brasil para o evento Educação 360 salientou que todos os profissionais necessitarão, ao lidar com as próximas gerações, cada vez mais “paciência, atenção e a habilidade de ocupar esse local estável, sólido, no mundo que está em constante movimento” e para tanto “é preciso trabalhar a capacidade de se manter focado” (apud ALFANO, 2016).

Portanto cabe a todo aqueles que se relacionam com a produção do conteúdo midiático – desde os roteiristas e produtores, até os arquitetos que projetam os espaços onde esse conteúdo será produzido – refletirem quando Bauman diz que “não há como conceber a sociedade do futuro sem tecnologia. Então, se não pode vencê-la, una-se a ela. Tente contrabalançar o impacto negativo” (apud ALFANO, 2016). Em uma época de volatilidade, incerteza e insegurança, a chamada “modernidade líquida” precisará de inúmeras reconstruções idealísticas.

Para tanto é necessária uma compreensão da imagem como elemento espacial. Afinal, a imagem já fazia parte desse contexto enquanto ainda estava restrita a superfícies planas e opacas de exibição e agora adquire mais integração com os elementos materiais quando adquire transparência – por painéis de LED transparentes e tecnologias holográficas, por exemplo.

A fim de compreender melhor o que aqui se refere “imagem como elemento espacial” será feita uma classificação de acordo com o distanciamento e relação entre o aparelho que reproduz a imagem e seu respectivo receptor. Basicamente, podemos distinguir três categorias:

- Imagens com reprodução externa, diretamente no ambiente. Podem ser provenientes de projeções ou telas e não movem seu campo de reprodução pela vontade do receptor, embora possa ter seu conteúdo alterado por ele;
- Imagens provenientes de dispositivos híbridos móveis, como smartphones, por exemplo. Aparelhos que podem através de uma câmera capturar a espacialidade concreta em forma de imagem bidimensional e reproduzi-la simultaneamente. O receptor tem controle sobre esse campo de gravação/reprodução, à medida que move seu aparelho pelo espaço e também tem controle sobre alterações virtuais sobre o espaço por meio de aplicativos.
- Imagens de aparelhos oculares, de alguma maneira afixados aos olhos do receptor, sejam através de lentes de contato, óculos ou smartphones e telas acopladas. As tecnologias que envolvem as chamadas realidades virtuais e aumentadas podem manter uma relação com o ambiente material como as outras categorias, mas também desvincular o receptor totalmente e fazê-lo imergir em um espaço exclusivamente virtual.

Há de se compreender que essas categorias podem ganhar ou perder popularidade em graus diversos entre si ao longo do tempo, mas não se trata de uma superar a outra. São diferentes modos de hibridação espaço-imagética que podem coexistir por muitos anos e até trabalharem conjuntamente em um único projeto.

Todas essas três categoriais já podem ser incorporadas aos estudos de profissionais que trabalhem com a concepção de espaços habitáveis, mas isso não quer dizer que outras tecnologias não podem aumentar o número de categorias, como a possibilidade (já cogitada embora ainda não aplicável) de inserir imagens diretamente ao nosso sistema neural.

Tomando em conta todas essas informações, em seguida serão apontadas três questões dignas de discussão no meio acadêmico e profissional da arquitetura que se aproximam mais de cada categoria citada anterior, de imagem como elemento espacial.

### A questão da imaterialidade

Caminhamos rumo à imaterialidade? Palavras como robustez, integralidade ou monumentalidade ainda podem ser relacionadas tão facilmente ao campo da arquitetura?

Segundo Virilio (1993), o processo de desmaterialização da arquitetura se inicia já nos primórdios da Revolução Industrial, com a substituição da alvenaria por materiais como o vidro e o aço. A perda de materialidade alcançada pela esbelteza da estrutura e dos fechamentos, hoje alcança outros patamares através da substituição de superfícies opacas por telas transparentes e midiáticas.

Novas tecnologias como o grafeno (se descoberta uma forma de fabricação em grandes quantidades) permitirão uma construção extremamente leve e resistente que poderá contar com a transparência e a reprodução de imagens em qualquer lugar.

Enquanto essa primeira categoria de imagem como elemento espacial for considerada mero complemento ou adereço à concepção do espaço arquitetônico, menor será a influência do arquiteto, visto que outros profissionais planejarão a implantação das superfícies de reprodução audiovisual. Há um risco de incompatibilidade com o projeto arquitetônico das materialidades, se essas superfícies não forem cogitadas de início.



Figura 1 - Painel de LED transparente em stand da Rolls Royce em Dubai.  
Fonte: <<http://www.led-hero.com/article/tw-transparent-led-display-in-dubai.html>>.



Figura 2 - Espaço sendo virtualmente alterado por dispositivo híbrido móvel.  
Fonte: <[http://www.digitalmeetsculture.net/wp-content/uploads/2014/08/IMG\\_8.jpg](http://www.digitalmeetsculture.net/wp-content/uploads/2014/08/IMG_8.jpg)>.

O fator de longevidade requisitado à arquitetura desde a época das pirâmides também tende a perder seu valor material, mas pode ser substituído facilmente pela reprodução em massa desse espaço imagético, despido de qualquer ritual tradicional, como explanado por Walter Benjamin (2012).

### A questão da colaboratividade

Quando nos referimos à categoria de imagem como elemento espacial que possibilita a chamada “realidade aumentada”, através de dispositivos híbridos móveis (como *smartphones*) surge mais uma reflexão já abordada pelo advento de outras tecnologias.

O surgimento de softwares BIM (*Building Information Modelling*, ou Modelagem da Informação da Edificação) “alterou o paradigma fordista-taylorista, apoiados pela divisão social do trabalho”, segundo Florio (2007), que também salienta os desafios dos novos projetos colaborativos onde “o controlador hierárquico é substituído por um facilitador que recebe e transmite as informações” e “as responsabilidades, riscos e sucessos são distribuídos por todos os participantes”.

A arquitetura autoral, com um nome de liderança bem definido passa a ser assinada por escritórios e times multidisciplinares. E com essas novas tecnologias audiovisuais abordadas aqui, o nível de interatividade com o usuário da obra aumenta a ponto de ele também poder se tornar um colaborador no resultado espacial que é exposto.

Definir as limitações dessa colaboração a *posteriori* na obra arquitetônica pode-se tornar indispensável ainda em fase de projeto, visto que as possibilidades de alteração espacial pelo próprio usuário, através de tecnologias audiovisuais será cada vez maior.

### A questão da realidade

*Firmitas, utilitas e venustas* - estabilidade ou viabilidade construtiva, funcionalidade ou utilidade e um sentido estético. A tríade vitruviana perpassou a ideia que sem tem da arquitetura pela história ocidental até os dias de hoje.

Seriam essas três qualidades suficientes para definir a obra produzida por um arquiteto? Ou a mera construção de um espaço tridimensional habitável já é o bastante para dizer que se trata do ofício do arquiteto?

Os espaços gerados virtualmente e que podem ser vivenciados e explorados pelo usuário/receptor de forma semelhante ao de edificações materiais não têm mais o compromisso da estabilidade estrutural ou da perenidade sem reprodução. Funcionalidade deixa de ser uma premissa básica.

Cabe aqui discutir se “real” se aplica somente aquilo que a câmera capta e nunca mais se repetirá, ou se a imaginação dos realizadores pode ser elevada ao nível de realidade em sua totalidade, compreendendo o termo “real” como aquilo que se interpreta das imagens. Como descreve Mourão (2011, p. 52):

Estamos diante de um novo momento da história da arte, de um novo patamar estético no qual o cinema romperá com seu passado tradicional para aliar-se, definitivamente, às mais variadas formas de arte contemporânea através dos recursos que as novas tecnologias oferecem como instrumento.

Agora o que resta e questionar se a arquitetura vai se restringir àquilo que é material e concreto, ou as possibilidades virtuais adentrarão seu campo de ação? Mesmo que haja divergências quanto a isso ainda restam inúmeras possibilidades de hibridação entre a virtualidade e a materialidade que pelo menos em parte dependerá do arquiteto.

Foram muitas as questões que este texto levantou. Todas com objetivos exploratórios, porém mais numerosas do que possíveis respostas. Faz parte da realidade líquida. Mas a realidade (em si) é intrínseca à arquitetura? Cabe este último questionamento após tantas evidências de que a espacialidade e, logo, sua concepção são mais independentes da materialidade do que imaginávamos.



Figura 3 - Ilustração demonstrativa da AutoDesk de possibilidades com realidade virtual  
Fonte: <<https://www.autodesk.com/redshift/virtual-reality-in-architecture/>>.

### Referências Bibliográficas

ALFANO, Bruno. *Há uma crise de atenção: Para pensador polonês Zygmunt Bauman, internet dificulta a vida diária com a realidade*. O Globo, Rio de Janeiro, 12 set. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/ha-umacrise-de-atencao-17476629>>. Acesso em: 8 fev. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

CALLIGARIS, C. *Cinema é catálogo da imaginação ocidental*. Folha de S.Paulo. Ilustrada, 09/01/1998.

DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

FLORIO, Wilson. *Contribuições do building information modeling no processo de projeto em arquitetura*. In: III Encontro de Tecnologia de Informação e Comunicação na Construção Civil. Porto Alegre: julho 2007.

GERO, J. S. "Conceptual Designing as a Sequence of Situated-Act". In I. Smith (ed.) AISE '98 – Artificial Intelligence in Structural Engineering, p. 165-177, 1998.

MOURÃO, Maria Dora. *Algumas reflexões sobre o cinema, o audiovisual e as novas formas de representação*. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, n. 7, 2001.

SAMAIN, E. *As imagens não são bolas de sinuca*. In: Como pensam as imagens. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 21-36.

SCHON, D. *Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, p. 31-39, 2000.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: Editora 34, 1993. lização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

# DE ONDE VEM OS DESENHOS NA CIDADE?

## Eu, o Fotolog e os monstros dentuços

*José Luis Abalos Junior<sup>1</sup>*

### Resumo

Este trabalho consiste em uma pesquisa realizada no acompanhamento etnográfico com três grafiteiros de primeira e segunda geração que têm como espaço de intervenção a localidade de Porto Alegre/RS. Primeiramente procuro demonstrar como os processos de globalização de tecnologias digitais influenciaram o modo de produção da *street art* na cidade, mas também como elas foram adaptadas e agenciadas por estes grafiteiros. A etnografia tem muito a contribuir com os estudos de cibercultura quando mostra a versão particular, cotidiana e como está sendo apropriada. Refletindo sobre questões como a “pixelização” e a “artificação” da arte urbana trago a plataforma digital do Fotolog como um elemento importante nas memórias das intervenções artísticas na capital gaúcha. Concluo que a ideia de construção de um trabalho autoral pode ser a chave de entendimento de um saber fazer localizado. Os “monstros dentuços” de Celo Pax refletem um entendimento de como artistas urbanos se apropriam e reinventam designações globalizantes.

Palavras-chave: grafite, cibercultura, globalização, cidade, internet.

### Abstract

This work consists of a research carried out in the ethnographic accompaniment with three graffiti artists of first and second generation that have as intervention space the locality of Porto Alegre / RS. First, I try to demonstrate how the processes of globalization of digital technologies influenced the way street art is produced in the city, but also how they were adapted and managed by these graffiti artists. Ethnography has much to contribute to cyberculture studies when it shows the particular, everyday version and how it is appropriate. Reflecting on issues such as “pixelization” and the “artification” of urban art, I bring Fotolog’s digital platform as an important element in the memories of artistic interventions in the capital of the state of Rio Grande do Sul. I conclude that the idea of building an authorial work can be the key to understanding a localized know-how. Celo Pax’s “toothy monsters” reflect an understanding of how urban artists appropriate and reinvent global designations.

Keywords: graffiti, cyberculture, globalization, city, internet.

Na época em que Pendleton Ward desenvolveu o desenho animado “Adventure Time”, criado para a grande Cartoon Network, seus monstros dentuços invadiram a imaginação criadora de artistas urbanos no sul Brasil. Durante o tempo em que as paredes de Venice Beach californiana abrigaram a *street art* com influências do skate e do surfe, os traços praianos acabaram virando referência do estilo “East Coast”. Quando a histórica e reconhecida revista de skate “Transworld Skateboarding” lançou suas primeiras edições, na década de oitenta, seus exemplares chegaram a uma velha e fedida banca de esquina de Pelotas/RS. Acontecimentos como estes, aparentemente desconexos, fazem sentido quando nos propomos a pensar a memória das inserções de novas tecnologias da informação nos modos de fazer da *street art* na cidade de Porto Alegre/RS.

Neste trabalho parto do entendimento de que existem processos globais de acesso a tecnologias da informação, como a internet e plataformas virtuais, e tenho como objetivo explorar como estas pré-figurações são vivenciadas nas experiências de grafiteiros de primeira e segunda geração em Porto Alegre/RS. A etnografia tem muito a contribuir com os estudos das intervenções urbanas quando mostra a versão particular, cotidiana e como está sendo apropriada. No caso desta produção busco, através da interlocução consentida com três artistas urbanos, relatar como estes tiveram uma experiência subjetiva de aproximação com tecnologias e como estas afetaram e foram afetadas por grafiteiros que tem a cidade como espaço de expressão.

Um nicho de problemas se relaciona as práticas do espaço destes sujeitos que intervêm artisticamente na cidade. Quais são suas trajetórias sócias e suas vinculações com espaços urbanos? Complementarmente a isso, outro foco de problemas, interessante para associação com as teorias da antropologia da cibercultura, é a problematização das consequências locais dos processos de digitalização, comercialização e museificação da arte urbana em Porto Alegre/RS. Neste sentido é instigante pensar biografias de artistas que passaram pelo processo no qual as tecnologias digitais afetaram o seu modo de produção artística na cidade e, num processo de mão dupla, como estes sujeitos interferem nestes aparatos técnicos.

Antes de continuar trago um entendimento do que é o grafite na contemporaneidade. Um risco, um rabisco, um desenho, uma letra ou palavra? O que o distingue de outras linguagens? Ricardo Campos (2010) avança em uma definição em “Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do grafite urbano”. Provisória, como todas as definições, sente-se cada vez maior desconforto no que concerne à classificação deste fenômeno urbano. Isto se deve a alguns fatores como a explosão de manifestações visuais pela cidade, autorizadas ou não, a diversidade de contornos que o grafite abriga e, por fim, os processos de institucionalização, artificação, comercialização e legalização dessa expressão no meio urbano. Poderíamos fazer um exercício de historicização destes processos globais na localidade de Porto Alegre, porém creio ser mais interessante pensar nos modos como estas tendências globais do grafite mundial se articulam nas vivências e experiências de grafiteiros na capital gaúcha.

### O frio na barriga: figurações locais de processos globais

Durante o processo de pesquisa de campo mantive contato com grafiteiros experientes que tiveram sua iniciação na arte urbana há pelo menos quinze anos. Dentro de um roteiro de questionamentos proposto por mim a estes sujeitos procurei acessar narrativas que abordassem o papel das novas tecnologias no grafite. Buscando desvencilhar-me de análises simplistas, que tragam unicamente a positividade ou não deste processo de globalização das tecnologias na arte urbana, procurei contextualizar narrativas de grafiteiros nas quais estas questões do acesso a computadores, vídeos,

<sup>1</sup> Doutorando em Antropologia Social (UFRGS) compõe a equipe técnica e de pesquisa do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS) assim como do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS) coordenados pelas professoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert. Atualmente tem como tema de pesquisa as política públicas urbanas, refletindo sobre as associações entre política, cidade, arte e imagem. E-mail: abalosjunior@gmail.com.

televisão, revistas, correios, etc, conformam uma memória coletiva da arte urbana na cidade.

O debate sobre os primeiros contatos com o grafite passa pelo acesso as tecnologias de época, mas também sempre vem associado a outras questões como a geração, itinerários urbanos, formas de trabalho, etc. No caso de Marcelo Pax, um dos artistas urbanos mais reconhecidos atualmente em Porto Alegre, a dimensão da tecnologia é narrada pelo acesso a televisão e desenhos animados, e a posterior entrada no mercado de trabalho que lhe deu acesso à computadores.

Quando pequeno eu já copiava os desenhos de TV e comecei a copiar o que eu via na rua. Olhava os pixos, achava legal e copiava. Dava uma mudada nos que eu não achava legal. Então esse foi o meu primeiro contato. Acho que tudo começou com um gosto pelo desenho animado que veio a ser incrementado pelo que eu via na rua, cartaz, pichação, os poucos grafites... e daí eu fiquei bem intrigado com isso, de onde vem os desenhos na cidade? ... Hoje eu viajo que, por ter personagem e muito elemento de desenho animado, eu acho que isso veio lá do começo de eu gostar desse lance lúdico do desenho.... Naquela época era tudo mais difícil. Não tinha internet, não tinha nada, nem telefone pra ti ter ideia. Não haviam facilidades. O que tinha era o parque pra encontrar alguém...Então foi num trabalho em uma gráfica que tive o primeiro acesso à internet. Quando comecei no computador eu tinha despihado do grafite. Eu curtia e acompanhava, mas já não tava no tesão pelo bagulho.



Pax traz uma associação rotineira no diálogo com grafiteiros: a de como a inserção no mercado de trabalho e na internet podem afastar os artistas das ruas. Todavia o espaço da televisão e dos vídeos em VHS são constantemente lembrados por grafiteiros importantes na cidade como Trampo, que associa sua inspiração inicial para intervir na cidade ao acesso a estas tecnologias. As primeiras possibilidades de comunicação e trocas vieram através dos correios, e, gradativamente, os computadores foram sendo mais utilizados, porém restritos ao poder público e privado<sup>2</sup>. Trampo recorda sua primeira experiência com a divulgação de um evento de grafite na cidade com um relato do seu não conhecimento de computadores.

O universo do *graffiti* entrou na minha vida foi acompanhando os vídeos de skate da década de 80, em VHS, então aparecia lá os

<sup>2</sup> Nos relatos que obtive sobre os primeiros acessos a computadores os grafiteiros nunca apontaram o espaço familiar como uma dimensão da iniciação tecnológica. Há narrativas que associam o amplo tempo de governo do Partido dos Trabalhadores (PT) em Porto Alegre ao acesso a estas tecnologias.

*graffiti* de Venice, na Califórnia, que ela é extremamente pintada até hoje, eles pintam lá com costume as paredes lá de Venice, então eu olhava aquilo e me fascinava, eu nem tinha noção que esse estilo, “ah, esse estilo nasceu em NY, que é *wild style*, que é *throw up*, que é isso, que é aquilo”, não tinha nem noção disso, eu gostava era da estética, achava lindo as letras, então começava a gostar desse universo aí... eu gostava de colecionar adesivos então os correios eram bem importantes pra juntar todo esse material, e até hoje é importante, eu mesmo não acessava internet, internet veio bem mais tarde.. Teve até uma vez que um amigo ligado à secretaria de cultura da cidade me chamou para montar a divulgação de um evento de grafite na rua, lá por 1998... foi engraçado, nessa ocasião aí ele imprimiu aquele texto de divulgação, já vai levou pro xerox, tirou aquele monte de cópia, tudo lá pela conta da prefeitura, e eu “ah, que alívio né”, e aí nessa aí o esse cara me pede “Oh, Trampo, desliga o computador”, e eu olhava assim, “bah”, e eu em vez de dizer que não sabia, eu fiquei durinho, disse pro meu parceiro “não, cara, desliga tu ali, eu não”, aí o Caboclo, que era um grafiteiro que estava junto, foi lá e desligou, foi a maior viagem assim...

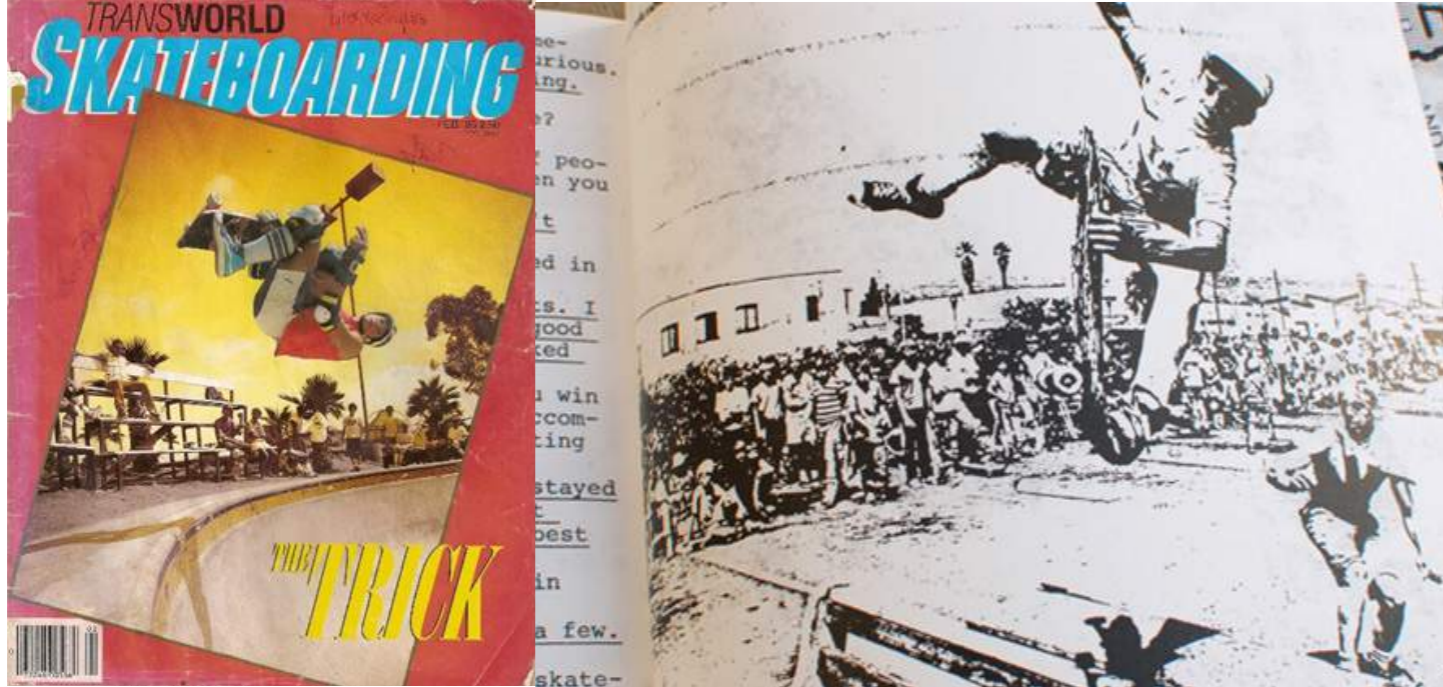
Já na trajetória de Gustavo Gripe, o que mais aparece curioso é o acesso à revistas de skate que conformaram um universo simbólico de inspiração para intervenção urbana. Na narrativa de Gripe, que trabalha hoje como publicitário, podemos perceber sua relação com uma tribo urbana<sup>3</sup> e os processos de globalização da informação decorrentes deste contato.

Em Pelotas, com uns 10 anos eu conheci o skate. E, lembro como se fosse hoje, uma vez um cruzei uns 15 caras andando de skate na frente de uma igreja. Mesmo no interior do RS, eles já tinham o look do skate dos anos noventa: calça larga, cabelo descolorido, tênis com silver tape. Aquilo pirou minha cabeça. É louco pensar que eu morava numa cidade pequena e nunca tinha visto aquela cena. Ao mesmo tempo, com 10 anos, nosso universo é a escola e bairro onde se mora. Meu mundo virou ser amigos daqueles caras, me vestir como eles, falar como eles. Para isso eu tinha que andar de skate como eles e foquei nisso... Pra mim skate era uma coisa que não era assunto para uma revista e quando eu vi uma publicação fiquei fascinado. Não só por revista de skate, mas por qualquer publicação específica. Pouco tempo depois comecei a consumir revistas importadas que vendiam numa tabacaria de Pelotas. Era estranho aquele lugar pois era a única banca de revistas que trazia publicações de fora pra Pelotas. De skate vinha um exemplar apenas, e então eu tinha que passar por ali quase todos os dias para saber se tinha chego. Às vezes eu ligava antes de ir, mas na maioria das vezes ia até lá. *Quando eu via a “Transworld” na prateleira eu sentia um frio na barriga.* O cheiro de tabaco no ar e o velho que vendia eu nunca vou esquecer.

<sup>3</sup> Em “O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa” o sociólogo francês Michel Maffesoli caracteriza o fenômeno das tribos urbanas que se constitui nas “diversas redes, grupos de afinidades e de interesse, laços de vizinhança que estruturam nossas megalópoles. Seja ele qual for, o que está em jogo é a potência contra o poder, mesmo que aquela não possa avançar senão mascarada para não ser esmagada por este”

Figura 1 - Imagem do desenho “Adventure Time” criado por Pendleton Ward para o canal Cartoon Network Fonte: disponível em <<http://br.pinterest.com/>>.  
Figura 2 - um dos painéis pintados por Marcelo Pax no ArtTattooBar no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. Fonte: acervo do autor.

Figura 3 - A revista "Transworld Skateboarding", criada por em 1983 por Larry Balma na Califórnia/EUA, foi uma das referências de Gripe para realização das suas intervenções urbanas.. Fonte: Acervo pessoal JLAJ.  
 Figura 4 - Aos 13 anos Gripe já lançava uma revista de Skate denominada "Skater Skate Zine" escrita em máquina de escrever, com colagens no modo Fanzine, que mandava por correio para artistas e skatistas da Califórnia na década de noventa. Fonte: Acervo pessoal JLAJ.



### Grafite porto alegre e plataformas digitais: a experiência do Fotolog

Ao pensar o papel e a ação das técnicas e modos de fazer do grafite global em Porto Alegre, através das narrativas de grafiteiros que acompanharam o processo de inserção de novas tecnologias e do ciberespaço no grafite, podemos perceber o que Miller caracterizou como "manifesto pelas localidades e maneiras de produção de relações sociais". Em "Etnografia da Internet em Trinidad" (MILLER, 2004) o autor demonstra como as tecnologias da Internet estão sendo compreendidas e assimiladas em um lugar em particular. Quando falamos em desterritorialização há um imenso movimento de retorno a terra, ao local. Estas tendências relativizam a ideia de local e global por que "por mais globalizantes e universalizantes que pareçam tratam-se de fenômenos locais" (RIFIOTIS, 2010). O acesso à televisão, rádio e correios aparece como elemento significativo na década de 90 quando a cena do grafite na cidade "ainda não era uma cena". Um local sem atropelamentos<sup>4</sup> onde não havia tensões que estão na essência das intervenções urbanas. Nesse sentido Gustavo Gripe nos dá pistas pra pensar o acesso a internet pelos grafiteiros o fizeram olhar pra o mundo e "sacar a moral do grafite"

A internet trouxe uma cena para o grafite de Porto Alegre, antes disso não chegava ser bem uma cena. Tinha uma galera que pintava mas sem um objetivo claro e não tinha nem competitividade entre eles. As crews eram quase que turmas de amigos. Não duelavam por espaços ou estilos. Enfim, não existia um propósito claro. Era pintar por pintar. Eu acho que colaborei para isso em Porto Alegre. Comecei a fazer o que via o resto do mundo fazer. Lembro de muita gente me odiar. De atropelar meus trabalhos. Achavam que eu era das gringas. Eu ia lá e atropelava de volta. Pintava mais. Maior. Melhor. Enfim, criava a disputa e o graffiti da cidade ganhava com isso. A galera da pixação veio depois. Como em toda cidade numa vertente paralela.

Com o advento gradual e popularização não homogênea da internet nas periferias de cidade (SCALCO, 2012), espaço de formação de muitos grafiteiros de uma velha geração, foram sendo criados blogs e sites da arte urbana na cidade. Outro movimento foi o de apropriação de plataformas que já existiam para depósito e divulgação de

<sup>4</sup> Na linguagem dos grafiteiros "atropelar" significa pixar, ou grafitar, por cima de algum outro trabalho de intervenção urbana já realizado. Há uma ética que perpassa os atropelamentos geradora de históricas tensões e conflitos entre quem se expressa visualmente na rua.

imagens do grafite em Porto Alegre. Conforme Marcelo Pax.

No início dos anos dois mil estava desenhando todo dia e comecei a postar no meu "Flickr" dessa época. Mas sem intenção alguma e nem linguagem de grafite. Mas tinha o "Fotogram" o "Fotolog" também. Digamos que não era para divulgação... era um lugar que eu usava para armazenar as imagens. Tipo um depósito. Está tudo ali e se algum dia alguém me pedir eu só mando o link. E eu comecei a bombar aquilo ali de desenho, por que eu desenhava todos os dia. Tava desenhando todos os dias e tava postando. Eai nisso rolou um cara lá do Rio, tipo sem querer por que eu nunca mandei meu Flickr pra ninguém. Eu via que de vez em quando aparecia alguém ali, curtia e tal. Daí esse cara falou: "tu não quer vir num evento de grafite aqui no Rio?". O trampo era pra pintar uma quebrada, uma vila operária e aí eu fui a primeira vez viajar de avião.

Já Trampo lembra que seu estilo e a sua produção de um trabalho autoral nas ruas mudou depois do seu contato com a internet e plataformas como a do Fotolog. A narrativa do artista é importante para perceber até que ponto processos como a digitalização afetam os modos de fazer do grafite, mas também para o entendimento de como estes grafiteiros se apropriaram e utilizaram de maneira criativa redes como a do Fotolog.

No Brasil eu acredito que o que fez também se espalhar muitos artistas foi o famoso "Fotolog", que teve um papel bem importante assim pra formar essa rede, porque através dele ficou todo mundo se conhecendo, e ficando um amigo do outro... Acho que antes do Fotolog eu tinha um estilo pensado pras ruas, tudo muito preto e branco, depois da Fotolog eu conheci melhor o as cores e isso mudou meu estilo. Então, pra mim, internet e trabalho autoral na arte urbana tiveram tudo a ver. Senti que mais gente poderia acessar meu trabalho e acho que comecei a mudar e evoluir meu estilo por várias coisas, mas isso influenciou bastante.



Figura 5 - "Galeria Adesivo", fundada em 2004 e organizada pelo grafiteiro Lucas Peixão, foi uma das primeiras instituições artísticas a ter a arte urbana como elemento expográfico. Por volta de 2006 a galeria foi extinta, porém a imagem acima foi retirada da página do Fotolog nos dias de hoje.

Nascido em 2002 em Nova York, o Fotolog<sup>5</sup> fez parte do “fenômeno dos flogs”, um termo cunhado para fazer a justaposição de “fotos” com “blogs”. A proposta do Fotolog, e de alguns outros sites que tinham serviços similares, consistia em que o usuário apontasse uma foto com comentários. Muito importante na digitalização do grafite, artistas urbanos se referem a esta plataforma com um viés saudosista, como relata Marcelo Pax que “conseguia uma câmera emprestada e corria para uma Lan House”. Imagens de pichações, murais e grafites de Porto Alegre se proliferam nessa plataforma que começou a ser cada vez mais utilizada para construção de redes na qual todo grafiteiro da cidade poderia se conhecer. Não é o bastante dizer que o Fotolog fez parte do percurso inicial de formação de grafiteiros de segunda e terceira geração na cidade, cabe inserir a presença desta tecnologia nas mudanças e novas produções de escolas, conceitos e trabalhos autorais provindos do processo de digitalização da arte urbana.

Neste sentido Maria Elisa Máximo (2006) atenta para o “mundo dos blogs” como um universo empírico de pesquisa no ciberespaço. Na mesma direção Tom Boellstorff (2008) pensa o mundo digital como um mundo legítimo de cultura, trazendo um apelo aos etnógrafos para pensarem os mundos digitais em seus “próprios termos”. Em um primeiro momento pensei em analisar o Fotolog etnograficamente através de usuários e suas interações nas páginas que tem como tema o grafite em Porto Alegre, todavia não foi possível devida sua falta de utilização e o já anunciado fim da plataforma. Entendendo o Fotolog como um espaço praticado (DE CERTEAU, 2003) poderia ter como questão as dimensões das globalidades e localidades do grafite porto-alegrense nas redes do ciberespaço. Contudo, na minha proposta de problemática, busco perceber como as memórias desta plataforma podem representar a memória de um processo global de digitalização da arte urbana.

### A eternidade do que a cidade apaga

A “pixelização” do grafite sempre veio associada a outros elementos como a legalização, a comercialização e a artificação da *street art* contemporânea de uma forma mais geral (CAMPOS, 2016). A associação entre os processos de digitalização e criação de trabalhos autorais, de galerias e lojas especializadas diz respeito a uma corrente de um mundo digital que se inseria e era remanejado localmente nesta subcultura (HEBDIGE, 1999). No caso de Porto Alegre, além das manifestações deste processo global em trajetórias sociais de artistas urbanos, podemos abordar a artificação (SHAPIRO, 2007) como um elemento significativo pelo qual muitos escritores urbanos começaram a expor seus trabalhos em galerias<sup>6</sup>.

Este processo digitalização também teve reflexos na comercialização do grafite. A fábrica de sprays Montana, primeira loja internacional que comercializou estes materiais especializados na cidade, se instalou em Porto Alegre em 2005 e influenciou na qualidade dos materiais que eram realizados os trabalhos. Antes dela pichadores e grafiteiros se utilizavam de tinta automotiva para realização das intervenções na rua.

5 O Fotolog encerrou suas atividades na web em 2016 instaurando uma polêmica sobre o acesso dos usuários a antigas imagens produzidas nos inícios dos anos dois mil. Na reportagem “O Fotolog morreu. Já não era sem tempo!” o jornalista Emerson Alecrin aborda memórias e as dificuldades técnicas em “apagar” imagens do passado. Disponível em <<https://tecnoblog.net/190278/rip-fotolog/>>.

6 Howard Becker e Pierre Bourdieu já apontam a importância do contexto do artista na produção de um campo da arte. Jornalistas, Políticos, Acadêmicos, Moradores representam diferentes formas de contribuir no debate... Acessar uma pluralidade de discursos e entender como práticas artísticas que marcam a cidade estão conectadas é um problema de pesquisa presente nesta produção.



Segundo Marcelo Pax

As lojas terem chegado aqui eu achei bem legal... Era terrível antes. No Brasil a gente é bem conhecido por esse esquema de se virar com o que se tem. Por exemplo os primeiros murais dos Gêmeos eram tudo com látex e corante. Eu lembro deles falando disso aqui em Porto Alegre. A regra era que spray era só pra contorno e olhe lá. Pra fazer uma sombra, uma luz, não era pra pintar fundo. E hoje em dia tu vê que é normal pintar um mural inteiro de spray. No Brasil até 2004 por aí se pintava com tinta de pintar carro. O grafite era feito com tinta automotiva. Tenho até hoje umas latas que eu guardei de recordação e tinham um desenho de um “Calhambeque” na frente. Era uma latinha bem pequena e baixinha. Ai tem até um história em Porto Alegre. Tinha um dono de loja de materiais pra carro na Azenha que tinha um lote de spray vencido. Isso há muitos anos atrás em 2002 por aí... era o spray “Duralac” e custava com esse cara R\$3,00. Aí a galera comprava e contornava os grafites com isso... tu precisa ver a merda que ficava. Tipo, escorria tudo, mas azar, a galera fazia. E só tinha duas cores: amarelo e prata. Não tinha o que fazer. Bah ficava horrível. E depois eu lembro que chegou a loja Montana. Tem duas Montanas, a alemã e a espanhola. A primeira que chegou foi a alemã. Que era um cara que tinha uma loja no centro, o Nathan. E depois chegou a Montana quente mesmo que é a espanhola com o Eduardo Guspe que montou a loja aqui. Com a chegada da Montana mudou muito a cena do grafite em Porto Alegre. Os sprays tinham uma diferença de valor, mas não era tanto. Eu lembro que quando chegou a Montana os grafiteiros pensaram “bah, agora a cidade vai andar” e realmente andou na época. Tipo, teve vários eventos em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, desciam todo mundo pra cá pra pintar. Vinha gente toda hora. Coisas que nunca mais aconteceram.

Conforme Ricardo Campos (2016) a pixelização tem produzido uma transformação nas práticas e modos de fazer da arte urbana. Creio que esse conceito seja importante para pensar não só como infraestruturas e tendência globais do grafite mundial agem em cidade como Porto Alegre, mas também como artistas urbanos reagem, modificam ou reproduzem estas implicações. Se o tempo do mundo arte urbana é o da digitalização, o da produção de formas alternativas de intervenção na cidade e no ciberespaço, o tempo da vida cotidiana destes escritores urbanos merece uma atenção etnográfica.

Figura 6 - O Spray automotivo “ColorGin” também fez parte da memória da arte urbana. Fonte: Acervo pessoal JLAJ

São profícuas as memórias de grafiteiros que acompanharam o processo de gradual acessibilidade às novas tecnologias no grafite. A ampliação das materialidades para o desenvolvimento das técnicas do grafite e do pós-grafite diz respeito a tendências de uma infraestrutura global que se articula de maneiras muito diversas nas cidades.

Para Diogenes (2015) o ciberespaço tem uma importância cada vez maior na arte urbana por “ter a possibilidade de eternizar o que a cidade apaga”. Os desdobramentos entre o material e o digital são representados de maneiras múltiplas pelos artistas urbanos que tive a oportunidade de conversar, e estão ligados a um novo público alvo virtual consumidor do grafite contemporâneo. Porém, como indica Christine Hine (2015), o ciberespaço pode “traduzir em um regime digital que, mesmo atuando de forma peculiar nas performances corporais e nas narrativas de si, não se distingue de forma absoluta das experiências de percepção e interpretação da cultura e da plêiade de construções identitárias realizadas face a face”.

Hoje uma extensa malha de interlocutores, de produtores e receptores de informação, a nível global faz parte das redes artísticas, econômicas, culturais, destes sujeitos. Contudo o processo de pixelização não é consensualmente visto como positivo pelos grafiteiros de primeira e segunda geração. Conforme Trampo:

Com a internet muitas vezes tu perde o fator surpresa, que eu acredito que é importante isso. Por exemplo, tu sair pra rua e passar naquele muro ali, sem vida sem nada, e de repente tu ver no outro dia nascer aquele, aquela flor, aquele desenho, tô usando essa analogia, é uma coisa que brota assim, na cidade, uma pintura. E hoje tudo isso é desvendado já através do Facebook, do Instagram... é bom porque o cara pintou lá em New York eu acessei o Instagram dele hoje e já vi sabe, o que ele pintou, por um lado isso é bom, mas próximo, aqui na cidade, as vezes, é o que a gente tava até conversando isso entre uns amigos, tu tem ali essa plataforma pra tu ficar pipocando tuas coisas, mas tu não pode abrir todo o jogo, tem que deixar meio que o olhar do cotidiano capturar isso daí também, e as vezes ficar divulgando demais lá o negócio acaba perdendo esse gostinho da surpresa, que eu acho que faz parte do jogo, de ter essa... fazer com que o cotidiano se depare com essa obra sem tu ver antes na internet.

Já a fala de Marcelo Pax, além de associar o advento novas tecnologias no grafite a pontos positivos e negativos, é interessante para refletir como estas foram agenciadas na sua trajetória social como artista:

No meu começo com grafite a gente não tinha acesso à internet. Era tudo muito difícil. Era tudo por revista, por carta, a galera mandava fanzine por carta, ou tu conseguia uma revista emprestada e tirava xerox. A informação era muito difícil. E eu acho que pra isso as redes sociais e a popularização da internet são ótimas. Pra ti acessar a informação, pra ti estudar, isso eu acho muito bom. Hoje em dia tu acompanha um evento online, o cara tá pintando lá na Noruega e tu tá olhando um cara ao vivo pintando. Isso, naquela época demorava dois, três anos, ou até mais pra chegar na tua mão. Hoje chega na hora. Mas ao mesmo tempo tem o outro lado da moeda. A informação é muito fácil para gurizada mais nova, tudo chega de mão beijada, muito fácil pra eles. Então a gurizada não dá o mesmo valor que a gente dava antigamente pra informação. Tipo de tu receber um bico de spray e tu limpar aquilo com solvente por que é o único que tu

tem. Claro que hoje em dia tu não precisa fazer isso por que o acesso é muito mais fácil. E ao mesmo tempo junto com isso se perde um pouco do respeito também que é uma característica forte do grafite.

## Conclusão

A primeira vez que conversei com Marcelo Pax, com suas mãos sujas de tintas, ele me convidou para entrar no seu espaço de trabalho. Se tratava de um espaço relativamente pequeno e cheio de desenhos nas paredes. Os cantos, o teto e a velha cozinha eram as estruturas de vivência e de produção artística que incluíam um computador conectado no canto de uma mesa. Em contraposição a esta pequenez do ambiente Pax me falou algo interessante: “Olha mano, não sou muito conhecido aqui na cidade, sou mais dos exterior”. Em razão do contato com narrativas como a deste artista urbano, procurei demonstrar não só como a tecnologia chega e influencia os modos de fazer da arte na rua, mas como ela é agenciada por grafiteiros.

Iniciei este breve relato trazendo elementos das trajetórias de artistas urbanos de uma velha geração. Esta opção teve o sentido de acessar narrativas de sujeitos que passaram pelo processo de pixelização da arte urbana e que vivenciaram momentos nos quais a cibercultura não era um elemento presente nas suas produções. Inspirado por Miller (2016) procurei afastar-me uma qualificação positiva ou negativa do advento do ciberespaço, pensar além da tecnologia como boa ou má, pois “interessa é ver o que as pessoas estão fazendo”.

Se, como aleta Escobar (2016), as tecnologias são tão ubíquas e tão presentes que a gente não enxerga mais, há a necessidade, além de um processo de escuta característico do antropólogo, um esforço de visualização das práticas e modos de fazer de nossos interlocutores. No caso da pesquisa com o grafite urbano essa questão torna-se mais latente. Digo isso pois a descoberta visual dos “monstros dentuços” de Pax reflete um entendimento de como artista urbanos, localizados em Porto Alegre, se apropriam e reinventam designações globalizantes. A formação de um conceito, de um modo localizado de fazer arte urbana, pode ser a cereja local de um bolo global.

São os monstros dentuços da Cartoon Network que dão cores e animam esteticamente as ruas de Porto Alegre? O artista advoga o caráter reinventivo da sua obra. Quando o acompanhei, em uma caminhada de pinturas pela cidade, não hesitou em dizer-me “repito o personagem, repito as figuras dele, mas de muitas maneiras diferentes”. Ao retirar os sprays de uma mochila, não faltou o celular para fotografar todos os estágios da intervenção “hoje eu já me desprendi de olhar uma referência pra partir o desenho, eu mesmo vou descobrindo na hora, engatando, ajeitando, arrumando”. No final deste artigo segue uma narrativa visual de uma série de postagem do grafiteiro na plataforma digital do Instagram.

Seja a arte urbana contemporânea vista enquanto prática e construção do espaço da cidade, seja ela pensada na qualidade de ampliação do espaço público para a web, para o comércio e para os museus, não penso em rupturas, mas sim em continuidades e descontinuidades. Uma cidade pintada que não morre e se amplia como espaço de visualidade. Um artista urbano mergulhado nas efemeridades e durações dos muros e das telas. E você não grafita? Questionou-me Pax no fim de nossa conversa. Eu, grafiteiro? São instigantes as formas das intervenções artísticas urbanas na cidade. Torná-las um eixo principal para nossas reflexões etnográficas faz também com que nós tenhamos que filiar-nos ao devir temporal e aos processos de transformação nos grupos aos quais nos apegamos.



celopax  
Cidade Baixa

Seguindo

celopax O monstro na janela da @taihrosa  
talithacechet Booh, irado



366 curtidas

6 DE NOVEMBRO DE 2016

Adicione um comentário...



celopax  
Graffshop RS

Seguindo

celopax Se deixar ele monta 🐛  
lucascamargu Esse bicho não para hahaha ta  
dominando  
marimbonilha 🍌🍌❤️  
guinr Trii 🍌🍌



354 curtidas

30 DE NOVEMBRO DE 2016

Adicione um comentário...



celopax  
Escadaria João Man...

Seguindo

celopax Bem vindos 🍌🍌  
toventoestrelas Sou vizinha. Amei ♡  
celopax @toventoestrelas bah! Mora no  
lugar mais legal de Porto Alegre ❤️  
tainahgil Oi, sou estagiária da Trensurb e te  
enviei um e-mail. Você ainda tem acesso à  
ele? Fico no aguardo.  
toventoestrelas @celopax com certeeeeeza  
🍌  
celopax @tainahgil respondido :)



542 curtidas

19 DE JUNHO

Adicione um comentário...





## Referências bibliográficas

- BOELLSTORFF, Tom. "Method". In: BOELLSTORFF, Tom. *Coming of age in second life: an anthropologist explores the virtually human*. Princeton: Princeton University Press, 2008, p. 60-86.
- CAMPOS, R. *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do grafite urbano*. Ed. Fim de Século. 2010
- CAMPOS, R. *A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea*. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, 19(2), 2012, p. 543-566. CAMPOS, Ricardo et al. *Ativismo digital em Portugal: um estudo exploratório*. Sociologia, Problemas e Práticas, 82, 2016, p. 27-47.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*; 1. Artes de fazer. 9. Ed. Petrópolis. Vozes. 2003.
- DIÓGENES, G. *A arte urbana entre ambientes: "dobras" entre a cidade "material" e o ciberespaço*. Etnografica, v. 19, p. 537-556, 2015.
- ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Cidade e imagens: memória coletiva na cultura urbana contemporânea na forma de coleções etnográficas em novas tecnologias*. Informática na Educação (Online), v. 11, p. 00-00, 2008.
- ESCOBAR, Arturo. "Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura". In: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (orgs). *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Editora Letradágua, 2016. 208 p.
- HEBDIGE, D. *The function of subculture*. From The Cultural Studies Reader. ed. Simon During, 2nd ed.. New York: Routledge, 1999. 41-50.
- HINE, Christine. "The E3 internet: embedded, embodied, everyday internet"; "Ethnographic strategies for the embedded, embodied, everyday internet". In: HINE, Christine. *The ethnography for internet: embedded, embodied and everyday*. London: Bloomsbury, 2015, p. 19-88.
- MAFESOLLI, M. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2006.
- MÁXIMO, Maria Elisa. "Das metrópole às redes sociotécnicas: a caminho de uma antropologia no ciberespaço". In: MÁXIMO, Maria Elisa. *Blogs: o eu encena, o eu em rede*. Cotidiano, performance e reciprocidade nas redes sócio-técnicas. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006, p. 19-65.
- MILLER, D. SLATER, D. *Etnografia on e off-line: cybercafés em Trinidad*. Horiz. antropol. [online]. 2004, vol.10, n.21, pp.41-65. ISSN 0104-7183. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832004000100003>.
- MILLER, Daniel; HORST, Heather. The digital and the human: a prospectus for Digital Anthropology. In: HORST, Heather; MILLER, Daniel (ed.). *Digital Anthropology*. London: Berg, 2012, p. 3-35. sília: ABA Publicações, 2016, p. 21-66.
- RIFIOTIS, Theophilos. *Antropologia no ciberespaço: questões teórico-metodológicas sobre pesquisa de campo e modelos de sociabilidade*. Duas ou três coisas sobre elas, as comunidades virtuais. In: RIFIOTIS, Theophilos et al. (orgs.). *Antropologia no ciberespaço*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010. p. 15-28, 71-82.
- SCALCO, L.M. *Máquinas, conexões e saberes : as práticas de "inclusão digital" em famílias de grupos populares*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012.
- SEGATA, Jean. Um local-global, um global-local: eu, a cidade de Lontras e o Orkut. In: RIFIOTIS, Theophilos et al. (Org.). *Antropologia no Ciberespaço*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010. p. 127-146.
- SHAPIRO, R. HEINICH, N. *Quando há artificação?*. Soc. estado. [online]. 2013, vol.28, n.1, pp.14-28. ISSN 0102-6992. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>.
- SHAPIRO, R. *Que é artificação?*. Soc. estado. [online]. 2007, vol.22, n.1, pp.135-151. ISSN 0102-6992. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922007000100006>.
- SIMÕES, José Alberto; CAMPOS, Ricardo. *Articulações entre a rua e o digital nas práticas culturais juvenis: os casos do rap de protesto e graffiti ilegal em Portugal*. Sociologias, 18(43), 2016, p. 272-299.

# GOIÂNIA

## Art Déco como símbolo de modernidade

Angélica Azevedo<sup>1</sup>  
Flávio Carsalade<sup>2</sup>

### Resumo

Goiânia, nova capital do Estado de Goiás, é concebida segundo os princípios de modernidade em voga na década de 30. Os símbolos de modernidade são conferidos através de um plano urbanístico racional com ideais higienistas e com as aspirações desenvolvimentistas que poderiam advir de uma nova capital moderna no Estado. A arquitetura em estilo *Art Déco* traz a modernidade da época em contraposição à antiga capital, cidade de Goiás, de aspecto colonial. O presente artigo pretende, compreender como esta herança atua na construção identitária da sua população. A hipótese é de que a pós-modernidade, diante dos efeitos de globalização, liquidez e de efemeridade, permite dois distintos movimentos sociais goianienses: o sentimento de apego ou a negação do passado simbolizado pelo acervo *Art Déco* goianiense.

Palavras-chave: *Art Déco*, modernidade, pós-modernidade.

### Abstract

Goiânia, the new capital of the State of Goiás, is conceived according to the principles of modernity during the 30's. The symbols of modernity are vested through a rational urban planning, among hygienist's ideals with aspirations that could come across a new modern capital for the State. The *Art Déco* architecture style brings the modernity from that era whose were distinct from the ancient colonial capital, the city of Goiás. The present article intends to verified how the heritage interferes in the construction of identity from that people. The hypothesis is that the postmodernity, in accordance with the effects of globalization, liquidity and ephemerality, allows two distinctive social movements: the sensation of attachment or denial from the past symbolized by the *Art Déco* goianiense.

Keywords: *Art Déco*, modernity, postmodernity.

### Apresentação

Goiânia, cidade idealizada conforme os anseios de modernidade em voga na década de 30, apresentou no decorrer dos oitenta e quatro anos desde a sua fundação, modificações substanciais em seu cenário urbano. O Setor Central, região embrionária de um ideal moderno na nova capital do Estado, simboliza a modernidade da época através de um plano urbanístico racional e de sua arquitetura estatal em “estilo moderno”<sup>3</sup> ou *Art Déco*, que serviu de inspiração em um primeiro momento, para as demais edificações privativas da cidade (comércios, residências e hotéis). Diante da acelerada expansão urbana e econômica de Goiânia, o ideal moderno aspirado pelos pioneiros da nova capital fora modificado, refletindo diretamente, nas relações interpessoais entre o Setor Central e os goianienses.

A presente pesquisa pretende compreender os possíveis efeitos da pós-modernidade na transmissão da memória e na construção identitária relacionados com o conjunto de edificações no estilo *Art Déco*, correspondentes com o ideal moderno de fundação da nova capital do Estado de Goiás. Onde a globalização, as imagens líquidas<sup>4</sup> urbanas e a efemeridade, sintomas decorrentes de uma sociedade pós-moderna (BAUMAN, 2007), possibilitam reações distintas em cada sociedade correlacionada com sua paisagem urbana: o sentimento de apego ou de negação. Desse modo, o referencial teórico de nostalgia e pós-modernidade, contribuem para aferição do cenário da capital Goiana e sua relação interpessoal da sociedade para com seu acervo no estilo *Art Déco*.

### Nostalgia

O passado é como um país estrangeiro(...). Nostalgia assemelha ao país estrangeiro que abriga os mais bem satisfeitos turistas de todos(...) mas como viajantes em todo o mundo, aqueles do passado supervalorizam aquilo que já amaram (HARTLEY, L, apud LOWENTHAL, D, 1975, p. 3).<sup>5</sup>

A etimologia da palavra nostalgia é de origem grega, na qual *nostos* significa retorno à casa e *algia* sensação de desejo forte por algo ou por alguém. O sentimento de nostalgia foi primeiramente identificado em 1688, pelo médico suíço Johane Hefer. Para ele, nostalgia era vista como uma doença curável em que, seus principais sintomas eram de “*homesickness*” ou apenas, saudades da terra natal. Além disso, a doença era prioritariamente identificada em soldados ativos em guerra que moravam em locais distantes de sua casa natal, geralmente no exterior. Muitas vezes, a cura era possível com o retorno do indivíduo à sua casa, no entanto, fora percebido diversas situações em que os sintomas não desapareciam e o anterior diagnóstico médico de doença curável sofrerá modificação após o século XIX, a partir do momento em que

<sup>3</sup> É interessante ressaltar a diferença entre o “estilo moderno” e o modernismo. O “estilo moderno” refere-se ao conjunto de edificações que pretendiam alcançar um ideal moderno (atual e prospectivo), a partir de uma ornamentação geométrica e jogos de volumes, distinta da denominação modernismo, que se remete ao movimento carregado de preceitos estéticos, pelo qual possuía conceitos, manifestos, publicações, difundidos através da Carta de Veneza e dos princípios de Le Corbusier, com a pretensão ser um movimento cultural global, tecnológico e econômico (JORGE, 2000).

<sup>4</sup> O termo liquidez é abordado pelo sociólogo Zygmunt Bauman, ao expor a passagem de uma fase de relações “sólidas” para uma “líquida”, antes “estruturais”, nesse momento não ultrapassam o sistema de “redes”. Aplicado desde as relações interpessoais até os efeitos globalizantes nas grandes cidades, o pessimismo de Bauman retrata a situação social de tempos líquidos (BAUMAN, 2007).

<sup>5</sup> *The past is a foreign country... Nostalgia become the foreign country with the healthiest tourist trade of all...but like travelers everywhere, those to the past overwhelm what they love* (texto original em inglês).

<sup>1</sup> Mestranda em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: angelicafernandes@live.com

<sup>2</sup> Professor Doutor na Escola de Arquitetura e Diretor da Editora da Universidade Federal de Minas Gerais.

poetas e filósofos identificaram a nostalgia como sendo uma condição social incurável (LOWENTHAL, 1975; BOYM, 2001).

A visão simplificada estabelecida pela área das ciências humanas e sociais, condiciona duas prováveis reações nostálgicas nos indivíduos: o apego ou a negação. A exemplo do sentimento de apego, no poema de Charles Baudelaire, *A une passante* (a nostalgia é retratada como uma necessidade de “congelamento de um tempo”. Nesta obra, o autor exhibe um instante fugaz de extrema felicidade, de amor instantâneo e arrebatador, causador de uma sensação melancólica profunda de indagações sobre “o que poderia ter sido” (BOYM, 2001). A nostalgia no sentido de apego, expõe o potencial de um futuro promissor a partir do momento em que há a necessidade de continuidade de um momento marcante do presente ou até mesmo, do passado. Revela a necessidade de reviver momentos já finalizados e incapazes de serem revividos novamente, sensação de repetir o não repetível, de materializar o não materializável, um sentimento de perda por algo que não sabem exatamente o que é nem onde encontrar (LOWENTHAL, 1975; BOYM, 2001).

A nostalgia no sentido de negação, conduz uma situação fugaz para com os tempos modernos de globalização e de aceleração de turbulência histórica. A nostalgia nesse sentido é a lamentação pela impossibilidade de um retorno a uma era distinta, remete a perda de um mundo que pode ser real, mas que também pode ser imaginário. A nostalgia, nesse sentido aciona a sensação de melancolia por um tempo não vivido, como uma época passada, de séculos passados, de épocas douradas que instigam a materialização e a supervalorização do passado, a partir de objetos antigos, comercializados em lojas de antiguidades, exalando para os nostálgicos sentimento de felicidade proveniente de tempos considerados ingênuos, honestos, desprovidos de malícias e tecnologias arrebatadoras da tradição. Tempos esses destituídos dos massivos efeitos sociais de aceleração, de imagens líquidas, de uma vida efêmera, considerada perda de tradições, valores e costumes locais. Cenário este, carente de referencial identitário e de diferencial único capaz de atribuir uma sensação de pertencimento comunitário e de nação histórica (LOWENTHAL, 1975; BOYM, 2001).

Em sentido amplo, nostalgia é a rebelião contra a ideia moderna de tempo, tempo de história e progresso (BOYM, 2001, p. xv).<sup>6</sup>

As supervalorizações por tempos passados são principalmente ocasionadas pela sua inacessibilidade adicionadas de sentimento de perda. Fato este, aumenta as tentativas de recuperação pelos tempos considerados perdidos através, principalmente, da busca por objetos e lugares constituintes de significados passíveis de rememoração que justificam o apego e a supervalorização desses meios de rememoração pelos nostálgicos (LOWENTHAL, 1975; BOYM, 2001). O passado oferece segurança, o futuro não, não há como prevê-lo. Logo, nos apegamos àquilo que já passou, relembramos quase que patologicamente, pois aproveitar o presente se torna uma tarefa diária de acontecimentos inesperados. O presente, relacionado tanto com o futuro quanto ao passado. Vivemos o presente lembrando tempos passados, mas ao mesmo tempo, vivemos o presente com medo da incerteza do futuro.

A urgência desta temática surge devido ao cenário pós-moderno de globalização, o qual contribui para perpetuação do sentimento nostálgico, onde a história e a memória são diariamente destruídas conforme a demolição de edifícios extremamente relevantes, de potencial identitário, referenciais de história e memória para dar espaço a lugares

<sup>6</sup> In a broader sense, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress (texto original em inglês).

que nada conectam com a população e com os costumes locais. Desse modo, os referenciais se perdem diante desse movimento e dificultam o sustento identitário. Este fenômeno contribui para a formação de indivíduos instituídos de bases estruturais deslocadas, de múltiplas identidades e desprovidos de referências de tradição familiar ou local.

## Pós-modernidade

A identidade é formada na “interação” entre o “eu” e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esse mundo oferecem (HALL, 2006, p. 11).

Stuart Hall (2006) introduz a provável constatação de uma “crise de identidade” ao discorrer sobre o “sujeito pós-moderno”. Neste momento, o sujeito não é considerado unificado e coerente, este é cambiante de identidade, passível de modificação conforme sua inserção pessoal em determinados meios ambientes e relações sociais. Este sujeito é reflexo das mudanças estruturais e institucionais de valores, costumes e tradições, permitindo assim, que o sujeito apresente não somente uma identidade única e constante, mas inúmeras, distintas e até mesmo, identidades “contraditórias ou não resolvidas”. O “sujeito assume identidades diferentes em distintos momentos” que não envolvem a participação de “eu” coerente definido biologicamente, mas sim, socialmente. Nesse sentido, a identidade do indivíduo é considerada cambiante e mutável:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente (HALL, 2006, p. 11).

As mudanças estruturais e institucionais de valores, costumes e tradições são decorrentes de um processo de modernização iniciado desde o século XXI, pela qual Giddens (2002) expõe-na como o início de processos industrializados, caracterizados pela inovação nos meios de produção: incremento do uso de maquinário, velocidade de produção em contraposição de uma ordem anterior sustentada pelo trabalho humano braçal. Além disso, o capitalismo incorpora no mundo moderno um sistema competitivo de produção e de consumo, pelo qual se prega a obsolescência e a constante busca pelo novo. Os ritmos acelerados acarretados pelo modernismo afetam as estruturas de tempo e espaço de uma sociedade. Este panorama também revela as estruturas sociais desequilibradas, ocasionadas pela mudança estrutural de classe, gênero, raça, nacionalidade e de etnia. Esse deslocamento estrutural que vem ocorrendo com o sujeito, resulta na perda de “um sentido de si”, na qual o diferente abala as tradições passadas (HALL, 2006). Em uma sociedade pré-moderna, seus referenciais eram os lugares pelos quais se situavam e viviam, em contraposição da era do modernismo, pela qual apresenta uma ideia distinta de tempo e espaço globalizante, exposta por Giddens como sendo:

O uso generalizado de instrumentos de marcação do tempo facilitou, mas também pressupunha, mudanças profundamente estruturadas no tecido da vida cotidiana – mudanças que não poderiam ser somente locais, que eram inevitavelmente universalizantes. Um mundo com um sistema de tempo universal e zonas de tempo globalmente

padronizadas, como o nosso hoje, é social e experiencialmente diferente de todas as eras pré-modernas. O mapa global, onde não há privilégio de lugar (uma projeção universal), é o símbolo de retratar “o que sempre esteve lá” – a geografia da Terra – mas também constitutivo de transformações básicas nas relações sociais (2002, p. 23).

Desse modo, é possível entender a globalização como uma síntese de diversos acontecimentos consequentes da era da modernidade, constituindo um fenômeno que altera a transmissão da memória e da tradição, devido à diminuição da importância de seus elementos em comum, responsáveis pela conexão entre as pessoas. Fica então evidente a perpetuação de uma sociedade efêmera e líquida, marcada pela “mudança constante, rápida e permanente”, de relações pouco duradouras interpessoais entre indivíduos, entre grupo e meio ambiente (HALL, 2006, p.12). A globalização, que compreende o acesso fácil e continuado às informações, a partir do advento das novas tecnologias, permite, portanto, que redes comerciais globais sejam estabelecidas em diversas localidades, acarretando uma semelhança entre os territórios. Fato este contribui para a imposição de um mercado global perante as atividades tradicionais locais. (SILVA, 2012). Karl Marx e Friedrich Engels expõem suas ideias perante os tempos modernos, como sendo o:

Permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos (...). Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido desmancha no ar (1999, p. 70).

A pós-modernidade, reafirmada e intensificada a partir da década de 70<sup>7</sup>, afeta não somente as estruturas sociais identitárias de memória social, mas também a dinâmica das cidades fortemente influenciadas pelos ideais globalizantes e de modos de vida acelerados. David Harvey (1989) retrata a “condição pós-moderna” refletida de transitoriedade e efemeridade da imagem urbana, como responsável pela dificuldade de legibilidade urbana, no sentido de continuidade histórica. Para além disso, o autor exprime também, o reflexo do pós-modernismo em conjunto dos efeitos capitalísticos, como perpetuadores dos efeitos globalizantes direcionados para uma proximidade maior no espaço e no tempo. Nesse sentido, o mundo torna-se menor perante a perspectiva de barreiras espaciais, que “apagadas” favorecem o “encolhimento” do mundo perante seus habitantes.

As sociedades pós-modernas, caracterizadas pelo imediatismo, velocidade, desaparecimento e rompimento de relações, têm uma visão embaçada do passado, a partir da desestruturação dos ideais tradicionais e dos costumes locais, que conformavam uma sociedade como unificada e imutável (GIDDENS, 2002). A pós-modernidade permite uma gama de identidades, que são mutáveis dependendo da inserção do sujeito ou grupo social, conforme as diversas possibilidades de comunicação, de localidades,

<sup>7</sup> A década de 70 foi marcada pelo fim da era de produção fordista-keynesiano, frente a uma “explosão” de comportamentos sociais, antes vistos como “inaceitáveis”. Para muitos teóricos e especialmente no campo da arquitetura, o pós-modernismo surge nos anos 70, conferindo uma série de reações de afastamento perante o movimento moderno. O fim dessa era foi marcado principalmente, quando houve a demolição em 1973, do conjunto habitacional Pruitt-Igoe em St. Louis, Missouri: revelador do fracasso em estabelecer conjuntos habitacionais de baixa renda como solução para os problemas habitacionais e sociais da época. A demolição desse conjunto simbolizou, portanto, o fim do movimento moderno e o início do pós-modernismo (HARVEY, 1989).

entre outros aspectos sociais que interferem diretamente na construção identitária. Esse sentimento de perda do passado, já introduzido por Pierre Nora na discussão sobre lugares de memória, permite que haja uma “busca memorial” em resposta à “crise de identidade” exposta por Stuart Hall e complementada por Candau (2016, p. 10), ao acrescentar que “a busca memorial é então considerada como uma resposta às identidades sofredoras e frágeis” a qual permitiria “apoiar um futuro incerto em um passado reconhecível” (AGUSTIN apud CANDAU, 2016, p. 10).

A atuação contrastante do sujeito, conforme as situações sociais abordadas de nostalgia e pós-modernidade, são de extrema relevância para conformação identitária de um grupo ou sociedade. A prévia identificação desses fenômenos sociais é relevante diante da diversidade de possíveis ações relacionadas com a imagem urbana da cidade. A exemplo disto, a questão patrimonial dos locais, edifícios ou conjuntos urbanos de uma época passada, considerada próxima ou distante, de modernidade ou de antiguidade, detém a sua continuidade conforme a atribuição de significados por uma sociedade (grupo social). Dessa forma, a identificação de qual movimento (nostalgia ou pós-modernidade) é predominante em uma sociedade, está diretamente relacionada à maneira em que o povo assimila esse patrimônio existente.

A pós-modernidade possibilita, portanto, duas reações: o sentimento de apego ou a negação ao passado. Em uma sociedade pós-moderna predominantemente nostálgica, há a supervalorização do antigo, havendo a atribuição de um valor exacerbado e até mesmo patológico pelo antigo (ou valor de ancianidade). Estes constituem grupos sociais que, em conjunto, prezam pela perpetuação da tradição e dos costumes, demonstrando o apego aos locais representativos de uma época passada. Essas organizações conferem uma visão do mundo de aquilo que é antigo é digno de preservação, alterando muitas vezes o sentido da patrimonialização, que deve prevenir não somente o congelamento de um tempo passado, mas ações visando a perpetuação do local para as gerações futuras.

Em contraste, há na sociedade pós-moderna aqueles que negam seus tempos passados. Consideram o antigo como ultrapassados e de pouco sentido relacional nas sociedades composta por identidades híbridas ou globalizantes. Nesse sentido, há a busca pelo novo, por signos que atribuem a uma contemporaneidade, pela qual a rápida velocidade em que as relações se estabelecem, causam uma sensação de falta/vazio perante todas as relações sociais e locais. A identificação por aquilo que remete às tradições e os costumes, ao antigo, aos conjuntos patrimoniais de origem da sociedade, ficam sujeitas a uma visão embaçada e dúbia do que é digno de preservação. A alta velocidade temporal designa uma alteração nos meios em que a cidade se desenvolve, devastando em alguns momentos, locais passíveis de identificação e correspondente atribuição de memória e de identidade decorrente de uma determinada sociedade.

### **Goiânia: cidade moderna**

Diante da revolução de 30 e a mudança das oligarquias dominantes no Estado de Goiás, a discussão sobre a mudança da capital do estado ganhou força e tornou-se possível com a posse do Interventor Federal Pedro Ludovico Teixeira<sup>8</sup> no Estado de Goiás e do então presidente da república Getúlio Vargas, que uniram em Goiânia o

<sup>8</sup> Pedro Ludovico Teixeira nasceu na cidade de Goiás, em 23 de outubro de 1891, onde fez o primário e o colegial. Graduiu em Medicina em 1891, na cidade do Rio de Janeiro, pelo qual retornou ao Estado de Goiás, iniciando no meio político a partir dos jornais O Sertão e O Sudoeste. Foi nomeado interventor federal pelo Presidente Getúlio Vargas ao instaurar o movimento denominado Revolução dos 30 (MANSO, 2001).

anseio urgente de modernidade, de prosperidade e de ocupação da região central do país. A então concretização de um sonho em desenvolvimento de expansão urbana na região central do país, denominada Marcha para o Oeste, significava para o presidente mandante do Estado Novo (1937-1945) “o verdadeiro sentido de brasilidade” (VARGAS, 1938 in IBGE, 1942, p.1), ao fornecer o arsenal necessário de crescimento e expansão econômica do país, aparte da concentração de poder no litoral brasileiro.

O engenheiro Armando Augusto de Godoy já assinalará em seu relatório remetido ao Interventor Federal de Goiás, Pedro Ludovico Teixeira em 1933, seus anseios por uma cidade moderna e quais seriam os requisitos primordiais que a nova capital deveria seguir:

*A cidade moderna* [grifo da autora], quando se lhe proporcionam todos os elementos de vida e ao seu estabelecimento e à sua expansão se prende um plano racional, isto é, que obedece às determinações do urbanismo, é um centro de cultura, de ordem, de trabalho e de atividades bem coordenadas (GODOY, 1933 in IBGE, 1942 p. 15).

Portanto, afim de alcançar a modernidade, um dos principais meios requeridos segundo Godoy, constitui na elaboração de um plano urbanístico com autoria de renome. De modo que em 1933, o Interventor Federal contrata o arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima, logo após seus estudos urbanísticos na escola francesa. Atílio exprime no materializado Setor Central, influências diretas dos traçados urbanos de Versalhes, Karlsruhe e de Washington, que segundo Mello (2006), a malha urbana remete ao desenho de *pâte d’oie*, ou “pé de pato”, refletindo a inspiração de Atílio no urbanismo barroco para idealização do desenho urbano da nova capital. Racionalista, o urbanista delimita a área conforme os dados topográficos favoráveis, traçando as avenidas de modo a aproveitar o declive do terreno. O marco central do Setor, a Praça Cívica, representante do poder estatal, permite o alcance visual por todos os pontos da cidade, além de convergir na praça as três principais vias da cidade, projetadas com inspiração nos bulevares franceses (Avenida Goiás, Araguaia e Tocantins).

Portanto, o urbanista estabelece inicialmente em Goiânia a modernidade a partir da idealização, planejamento e concretização racional de uma cidade urbana, conformada previamente por um desenho urbano de embasamento teórico, seguindo os mandamentos de uma cidade “funcional, eficiente e racional” delimitada por zoneamento urbano (AMARAL, 2015, p. 49).

Diante do afastamento de Atílio Corrêa Lima em 1935, o Interventor Federal viabiliza em conjunto da firma Coimbra Bueno & Ltda., já responsável pelo acompanhamento das obras da capital desde 1934, a admissão para o cargo de assessor de planejamento urbano da nova capital o urbanista Armando de Godoy<sup>9</sup>. Armando associado com a firma Coimbra Bueno & Ltda. interfere nas diretrizes traçadas por Atílio, anteriormente entregues ao Dr. Pedro Ludovico Teixeira em 1935, de modo que estabelece uma continuidade no plano original somente no Setor Central e Setor Norte. Modificando alguns aspectos dessa região, inicia um plano aparte baseado nos conceitos de cidade jardim, materializado no Setor Sul, conforme o estabelecimento de *cul-de-sac*, cinturões verdes e ainda, o ideal visionário de cidades satélites, não concretizadas. Desse modo,

<sup>9</sup> Armando de Godoy teve sua formação em engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1904, atuou na cidade do Rio de Janeiro, incentivando a vinda do urbanista Agache no país. Em 1943 publicou a obra *A urbs* e seus problemas composta por uma coletiva de artigos publicados na imprensa. De acordo com alguns pesquisadores, o Interventor Federal de Goiás convidou Armando de Godoy para idealizar o plano original de Goiânia, mas este se recusou a fazê-lo, devido à falta de tempo para o serviço e somente depois, Atílio Corrêa Lima fora contratado para tal função. (GONÇALVES, 2003).

podemos concluir que a cidade de Goiânia na sua fase de planejamento é um resultado híbrido de planos de concepção barroca, posteriormente de cidade jardim, que foram sobrepostos com o decorrer dos anos (MANSO, 2001; GONÇALVES, 2003).

O antropólogo Lévi-Strauss descreve em sua pesquisa etnográfica pelo Brasil (1937), uma Goiânia recente e em construção, ainda desprovida de elementos materiais, sociais e culturais consolidados. Praticamente isolado na Avenida Goiás, o Grande Hotel, de arquitetura moderna (estilo moderno ou *Art Déco*), estabelece uma ruptura com o antigo e corresponde ao início embrionário de perpetuação de uma capital moderna, distinta da defasada cidade de Goiás de arquitetura colonial. Dessa forma, o estilo moderno em Goiânia nega a arquitetura vernacular, de modo a incorporar uma arquitetura oficial, ao passo que estabelece uma arquitetura eclética de modos modernos, capaz de atribuir um conjunto de padrões necessários para formação de uma cidade dita moderna e planejada.

A mais importante era o hotel, paralelepípedo de cimento, que, no meio desse achatamento, evocava uma aeroestação ou um fortim: ter-se-lhe-ia aplicado de boa vontade a expressão “bastião da civilização”, num sentido não mais figurado mas direto, que adquiria, como esse uso, um valor singularmente irônico (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 128).

A edificação é definida por Lévi-Strauss (1957) como uma composição de volumes maciços, de formato retangular em cimento, pela qual o etnógrafo presencia uma inconstância ao remeter o hotel à uma “aeroestação ou um fortim”. Em concordância com o cenário da Era Vargas, em que o *Art Déco* tornou-se símbolo da arquitetura estatal da época (REIS, 2014), em Goiânia não foi diferente: Atílio Corrêa Lima, arquiteto responsável pelas primeiras edificações da capital, projetou o Grande Hotel, o Palácio do Governo e a Secretaria Geral de acordo com as características promissoras do “estilo moderno” (MANSO, 2001)<sup>10</sup>. Desse modo, estilo reconhecido internacionalmente, porém de aspecto regionalizante, se estabelece em Goiânia de modo imponente, porém simplista, conforme as facilidades técnicas de implementação e custos reduzidos diante da insuficiência de recursos provenientes do governo.

Assim como já dissertava Armando Augusto de Godoy, uma cidade moderna não necessita exclusivamente de edifícios custosos e excêntricos para se concretizar como imponente e significativa perante a população:

Antigamente tal ideia significava, em geral, uma fantasia de povo rico, uma preocupação de ostentação e megalomania e de gastos dos dinheiros públicos em obras de luxo, só possíveis nas épocas de grande prosperidade e de facilidades de ordem financeira (GODOY, 1933 in IBGE, 1942, p. 15).

Uma cidade moderna, engloba, portanto, aspectos industriais, capazes de estabelecer uma forte economia, onde há educação e atividades perpetuadoras de uma nação. A

<sup>10</sup> Há controvérsias quanto o estilo das edificações na capital propostas por Atílio Corrêa Lima. A pesquisadora Anamaria Diniz (2007) revela a partir de dados fotográficos dos projetos assinados por Atílio, que a intenção do arquiteto nunca foi a construção no estilo *Art Déco*, remetendo a característica das edificações próximas ao movimento modernista. No entanto, independente do objetivo inicial de Atílio, fato é que suas edificações foram construídas e refletem características básicas e marcantes do *Art Déco*, de modo que condizem com o movimento da época e com o ideal de alcance de modernidade no Estado de Goiás. Além disso, a nomeação do estilo, ainda não definida, impossibilita que o arquiteto da época denominasse sua produção como *Art Déco* especificamente.

cidade moderna de Goiânia, constitui através da adaptação econômica condizentes com a época, um conjunto de edificações estatais consideradas simplistas, diante dos anseios anteriores que predominavam a “ostentação” e obras “megalomaniacas”. As simplicidades das edificações goianienses, predominam a simetria diante do jogo de volumes escalonares e sóbrios, racionais diante da predominância de linhas retas, horizontalidade conforme o gabarito das edificações e a presença de varandas semi-embutidas geralmente em estilo *streamline*. Regionalizante, em Goiânia o *Art Déco* incorpora nomes tipográficos de origem indígena, além de ornamentações simbolistas do cerrado representados nas figuras de bois, tamanduás e garimpeiros, incorporados em técnicas materiais não usuais, como metais, *néon* e outros revestimentos.



Figura 1 - Composição de detalhes Art Déco em Goiânia.  
Fonte: Acervo Hélio de Oliveira, 2018.

Garantindo o ar cosmopolita da nova capital, o *Art Déco* presente nas principais edificações públicas (Praça Cívica), serviu de inspiração para as demais edificações de comércio, instituições e algumas poucas residências. Localizadas prioritariamente nas Ruas 03, 04, Avenidas Araguaia, Goiás, Tocantins, Anhanguera e no entorno imediato no Setor Central de Goiânia, o *Art Déco* é identificado como uma característica em comum conforme o conjunto urbano. Ainda, se destaca das demais cidades brasileiras, sendo esta a única cidade fundada no auge da difusão do “estilo moderno” durante a era Getulina, constituindo assim, o *Art Déco* como estilo das primeiras edificações da cidade.

O interesse político na era Vargas era de avanço e modernidade nas cidades brasileiras, de modo que, para ele, a modernidade era alcançada segundo um plano racional e urbanístico. Posterior à queda do Estado Novo e à saída de Getúlio Vargas, o Estado deixou de agir diretamente na cidade e permitiu que os interesses da iniciativa privada e da especulação imobiliária tomasse frente, de modo que a não ocorreram mais ações planejadas prévias de expansão urbana. O *boom* de crescimento desordenado, colocou, portanto, os privilégios da especulação imobiliária na frente do ideal moderno iniciado por Getúlio e Pedro Ludovico Teixeira. Nesse *boom* imobiliário, diversas edificações do início da capital foram demolidas, descaracterizadas ou abandonadas: cenário este a ser aprofundado no decorrer da pesquisa (GONÇALVES, 2003).

Instaurada a superintendência do IPHAN na cidade de Goiânia, o órgão confere

imediatamente a relevância arquitetônica do *Art Déco* diante da perpetuação e do surgimento de uma cidade segundo os moldes modernos da época (IPHAN, 2002). Desse modo, diante do dossiê de tombamento elaborado em 2002, em 2003 foram tombados 22 edifícios e monumentos públicos, o traçado urbano original de Goiânia e o núcleo pioneiro de Campinas (um dos bairros atuais da capital) (ROCHA, 2013).

Além dos edifícios públicos, durante o processo de elaboração do dossiê, o IPHAN identificou outros 125 edifícios privados no estilo *Art Déco* no Setor Central, compostos por edifícios comerciais, institucionais e residências. Especialmente os edifícios *Art Déco* comerciais geram poluição visual através dos letreiros que cobrem totalmente ou parcialmente as fachadas no estilo, ocasionando uma confusão visual e provável ofuscamento diante da percepção do goianiense. Além dos letreiros, outras edificações não tombadas são diariamente abandonadas, demolidas, descaracterizadas ou pichadas. Situação similar ocorre ainda com as edificações e monumentos tombados pelo IPHAN, que também se encontram, em parte, em estado precário causado pelos demais motivos, tais como o desuso ou uso precário e atos de vandalismo no patrimônio.

Em contraposição a esse cenário de descaso e abandono público diante das edificações *Art Déco*, há um visível movimento de resgate às edificações e monumentos do estilo, pelas quais as ações somente tomaram peso e foram em sua maioria, concretizadas após o tombamento federal realizado em 2003. Esse movimento de resgate à região central e em especial, ao estilo *déco*, ocorreu de maneira gradativa, retornando a atenção do goianiense para um acervo em processo de esquecimento. Compostos por ações públicas e/ou particulares de valorização, promoção e intervenções significativas no tecido urbano do Setor Central e nas edificações de estilo *déco*, havendo posterior divulgação na mídia (redes sociais, jornais eletrônicos e impressos, folhetos, sites eletrônicos). Dentre os quais se destacam: o Projeto Revitalização do Centro (1998); o Projeto Vila Cultural Cora Coralina (2013); o Projeto Cara Limpa (2008); a Revitalização autônoma (2012-2015); o Abaixo assinado (2015); a Página Goiânia Antiga (2016); Sociedade *Art Déco* de Goiânia (2017) e a Revitalização da Praça Cívica (2015).

### Análise crítica

Não só foram recentemente construídas, como estão para renovar-se com a mesma rapidez com que foram edificadas (...). No momento de levantar-se, os novos bairros quase nem são elementos urbanos: demasiado brilhantes, demasiados novos, demasiados alegres para isso. Parecem mais uma feira, uma exposição internacional construída só para alguns meses. Logo depois desse lapso de tempo, a festa termina e essas figuras enlanguescem: as fachadas descansam, a chuva e o granizo deixam suas marcas, o estilo passa de moda, a disposição primitiva desaparece sob as demolições que uma nova impaciência exige (Lévi-Strauss, 1970, p. 81 e 82).

Ao vagar pelo Brasil na década de 30, o etnógrafo Lévi-Strauss identifica uma reação em comum nas cidades brasileiras, um processo de obsolescência demasiadamente rápida e acelerada diante da expansão urbana. Para ele, o crescimento dessas cidades se assemelha com o cenário de “exposições internacionais”: as construções parecem ser edificadas temporariamente, celebrando e promovendo o que se tem de mais novo, de modo a serem substituídas logo em seguida, acarretando assim, um processo de transformação urbana sucessiva de imagens líquidas. Uma “destruição modernizadora”, estabelece o cenário das cidades desenvolvidas conforme os ideais de modernidade da época. Não obstante, Goiânia, cidade que nasce conforme os ideais modernos,

é marcada pela “vertigem do novo”. Assim como já assinalará Gonçalves (2003, p.18), será característico das cidades da América Latina, assim como em Goiânia, “a constante alternância, a avidez pelo novo, a tentativa de transformação da utopia em realidade, o rápido envelhecimento do presente e desvalorização do passado”?

Seguindo a lógica idealística moderna das cidades brasileiras, o decorrer da evolução urbana de Goiânia é marcado por uma busca constante de renovação, iniciada já nos primórdios da capital, diante das intervenções realizadas no plano original de Atílio Corrêa Lima pela firma Coimbra & Bueno Ltda. em assessoria de Armando de Godoy. Em Goiânia, o moderno é materializado nas edificações em estilo *Art Déco* e no planejamento de um plano urbanístico racional, que no decorrer da expansão urbana da cidade, vislumbram um processo de esquecimento ao representar o passado, o ultrapassado. Conforme há a verticalização em distintas centralidades da cidade, os símbolos de modernidade dos goianienses modificam, segundo o ponto de vista de que o moderno significa a constante reformulação, progresso e a busca incessante pelo novo. Dessa forma, o conjunto de edificações em estilo *Art Déco* remetem não mais ao sentido de evolução, mas sim ao ultrapassado, já considerado obsoleto.

Em Goiânia, a reação pós-moderna prevê, portanto, uma parcela de goianienses que exprimem tanto um sentimento de apego como de negação para com o acervo *Art Déco* goianiense localizado no Setor Central. Em um primeiro momento, podemos revelar o sentimento de negação diante do cenário de poluição visual decorrente do uso exacerbado de letreiros e anúncios plásticos que escondem as fachadas em estilo *déco*. Cenário este predominante nas edificações privadas do Setor Central, em especial, nos comércios que, segundo a visão dos comerciantes, os letreiros informativos devem ser dimensionados em formato avantajados findando atrair o maior número de clientes. Além disso, as fachadas no estilo são consideradas pelos comerciantes, como sendo “antigas” ou “velhas”, de “pouco valor atrativo” comercial. A poluição visual em decorrência dos letreiros, dificulta que a população local conheça suas raízes culturais, contribuindo ainda, para uma situação de desconhecimento com relação às essas edificações. O descaso para com o patrimônio *Art Déco* não se concentra apenas nas edificações não tombadas privadas do Setor Central. O cenário do conjunto tombado pelo IPHAN em 2003 não apresenta elementos externos que descaracterizam ou escondem o patrimônio, porém são alvos diários de situação de abandono, de vandalismo, de pichações e de depredações.



Figura 2 - Poluição visual na Avenida Anhanguera, Goiânia. Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Em contraposição ao sentimento de negação explicitado, a pós-modernidade como reação de apego para com o “antigo”, confere em Goiânia um movimento aparte de supervalorização ao conjunto de edificações no estilo *Art Déco*. Promovendo a valorização, a salvaguarda, a promoção e a construção identitária goianiense *déco*, o movimento nostálgico de resgate às edificações e monumentos do estilo citado anteriormente, estabelece um sentimento de apego por um passado bucólico em extinção, em que o estilo é considerado pelos nostálgicos como representante de uma carga identitária goianiense, de fundação e de continuidade histórica. Carregados de memória e identidade, o *Art Déco* em Goiânia exprime em seu repositório material estilístico o ideal de modernidade fundacional da nova Capital, de modo que, a reação de uma parcela da população para com este acervo é de supervalorização findando uma possível construção identitária.



Figura 3 - Evolução da revitalização da Farmácia Artesanal, Goiânia. Fonte: Acervo Hélio de Oliveira, 2018.

Esse movimento compete não somente aos especialistas, mas também permite que a população local e alguns comerciantes do Setor Central reconheçam o valor das edificações e participem ativamente de um processo contínuo de tentativa de limpeza visual da região central da cidade ( a exemplo da revitalização da fachada da Farmácia Artesanal em 2015, ilustrada na figura 3), permitindo que haja a transmissão de memória e uma construção identitária referente ao conjunto de edificações no estilo *Art Déco*, representantes de uma modernidade embrionária no sertão do Estado de Goiás.

A palavra “nostalgia” muitas vezes vem carregada de significados pejorativos como se fosse um sentimento banal, saudosismo sem propósito. Pelo que procuramos demonstrar neste artigo, procuramos redimensionar o seu conteúdo semântico, através da compreensão que a nostalgia pode ser uma atitude de resistência, mais do que mero sentimentalismo, contra a devastação de nossas cidades que, sob a égide do lucro, se destroem a si mesmas e esgarçam a fundamental relação cidadão-cidade. Ao resgatar as identidades urbanas, mais do que uma atitude preservacionista de conservar bens por amostragem ou de criar museus a céu aberto, o que se pretende é resgatar o sentimento coletivo de pertencimento que cria ligas indispensáveis à coesão de uma sociedade. No caso de Goiânia, como procuramos investigar, existe uma preocupação em se verificar se há uma identidade latente que, apesar de oculta sob as fachadas comerciais de propaganda, ainda é efetiva como esta liga social e de memória para sua população.

Se pensarmos que a condição existencial humana é a de uma temporalidade compartilhada, onde o passado não é algo preso a um tempo que já se foi, mas uma força que influencia o presente, podemos compreender como fica vulnerável um povo que não compartilha de uma memória coletiva. Tal memória, no entanto, precisa apresentar significância para as pessoas que dela compartilham para que seja efetiva. Ao nos voltarmos para a importância do *decó* na capital goiana não o fazemos, portanto, como uma mera busca estilística, mas na tentativa de verificar se esta significância ainda tem força para se contrapor à liquidez das imagens urbanas que retira consistência das cidades. É por isso que a metodologia que adotamos incorpora as maneiras como os

cidadãos e grupos de resistência lidam com esta manifestação temporal. Verificamos que em Goiânia, o *decó* não se perdeu na corrente do tempo, mas ainda se mantém como referência de berço, ainda que oculto sob placas efêmeras de propagandas e estabelecimentos comerciais, como uma cidade sempre prestes a ressurgir, como pedras à beira do rio.

### Referências bibliográficas

AGUSTIN, Saint. *Les Confessions*, x, xiv apud CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016. Título original: Mémoire et identité.

AMARAL, Camilo V. de L. *Por um urbanismo pós-crítico*. A inserção da poiesis nas ciências aplicadas ao urbano. 2008. 339 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2007. Título original: Liquid Times.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016. Título original: Mémoire et identité.

DINIZ, Anamaria. *Goiânia de Atílio Corrêa Lima (1932-1935)* Ideal estético e realidade política. 2007. 246 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GODOY, Armando A. de. *Relatório sobre a conveniência da mudança da capital*. 1933 In INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA/IBGE. Goiânia. Coletânea especialmente editada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como contribuição ao batismo cultural de Goiânia. Conselho Nacional de Geografia. Rio de Janeiro: serviço gráfico, 1942.

GONÇALVES, Alexandre R. *Goiânia: uma modernidade possível*. 1. ed. Brasília: Vila Velasco Comunicação, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTLEY, L. P. *The Go-between*. Hamish Hamilton: London, 1953 apud LOWENTHAL, David. Past time, present place: landscape and memory. The Geographical Review, v. lxxv, n. 1, 1975.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 13 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO BRASILEIRO. *Goiânia Art Déco: acervo arquitetônico e urbanístico - dossiê de tombamento*. 1. ed. Goiânia, 2002.

JORGE, Czajkowski. *Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1957.

LOWENTHAL, David. *Past time, present place: landscape and memory*. The Geographical Review, v. ixv, n. 1, 1975.

MANSO, Celina F Almeida. *Goiânia. Uma concepção urbana, moderna e contemporânea - um certo olhar*. Goiânia, Edição do autor, 2001.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MELLO, Márcia M. de. *Goiânia: cidade de pedras e de palavras*. Goiânia, Editora da UFG, 2006.

NORA, Pierre. *Entre memória e história a problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. São Paulo. 1993. 21 p. Título original: Entre mémoire et histoire la problématique des lieux.

REIS, Márcio Vinicius. *O Art Déco na obra Getulina* moderno antes do modernismo. 2014. 278 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ROCHA, Daniella M. Moreira. *A pioneira arquitetura de hotéis Art Déco de Goiânia – décadas de 1930 e 1950*. 2013. 182 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

SILVA, Tomaz T. da (Org). *Identidade e diferença a perspectiva dos estudos culturais*. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

VARGAS, Getúlio. *“O verdadeiro sentido da brasilidade é a marcha para o oeste”*. Discurso, 1938 In INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA/IBGE. Goiânia. Coletânea especialmente editada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como contribuição ao batismo cultural de Goiânia. Conselho Nacional de Geografia. Rio de Janeiro: serviço gráfico, 1942.



# MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NO ESPAÇO PÚBLICO

## Tópicos iniciais

*Leonardo de Jesus Furtado<sup>1</sup>*

### Resumo

Um texto que sugere tópicos iniciais para se pensar de forma crítica a inserção de práticas artísticas no espaço público e as suas relações com a arquitetura e o urbanismo, apresentando uma discussão sobre cada um dos assuntos e estabelecendo uma conexão entre eles com o amparo de uma revisão de literatura.

Palavras-chave: espaço público, arte pública, arte urbana, escala, memória.

### Abstract

A text that suggests initial topics to think critically about the insertion of artistic practices in the public space and its relations with architecture and urbanism, presenting a discussion about each one of the subjects and establishing a connection between them with the support of a literature review.

Keywords: public space, public art, urban art, scale, memory.

*A arte está em processo de retornar ao que lhe é próprio: a vida.*  
(CAGE, 2013, p. 6)

A minha pesquisa de mestrado pretende pensar de forma crítica a inserção de práticas artísticas no espaço público e as suas relações com a arquitetura e o urbanismo, para isso, determinados assuntos devem ser abordados com as suas respectivas referências teóricas. Penso que os assuntos mais recorrentes da minha pesquisa sejam a arte pública, a arte urbana com os seus subgêneros, a escala e a memória, devido à frequência com que eles aparecem nos materiais que consultei até o momento. A partir de agora vamos refletir sobre cada um deles contando com o amparo de uma revisão de literatura e também descrever como se conectam entre eles e com outros assuntos que estão vinculados à pesquisa.

De um modo simplificado, diria que a arte pública é toda a arte que é colocada no espaço público e que todas as pessoas podem acessar livremente, incluindo até mesmo a vertente da arte urbana, mas para Pedro de Andrade (2010), pesquisador da Universidade Nova de Lisboa, ainda não existe um consenso sobre o que significa arte pública, provisoriamente pode-se entender enquanto gênero de arte que se vincula às práticas e opiniões de determinada parcela da sociedade, em relação ao espaço público urbano da cidade. Ainda para o pesquisador, a arte pública se opõe a arte privada, sendo aquilo que ela não é, podendo servir como meio para se manipular os cidadãos por parte dos governos de todas as instâncias. Além disso, Andrade declara que a arte pública, que não é difundida pelos museus e galerias, pode ser exposta de inúmeras formas, como uma escultura numa praça, como uma performance na rua, como um mural numa parede e etc.

De acordo com o professor da Universidade Nacional da Colômbia, Armando Silva (2014), as definições de arte pública são muito complexas e numerosas. Para Silva, a arte pública age como intermediária, que transforma o espaço em algo mais social, oferecendo uma forma que atrai a atenção dos cidadãos para o cenário mais amplo da vida e da cidade. O professor ainda realça que a arte exibida no espaço público, como a estatuária ou esculturas (Fig. 1), acabam sendo tachadas de anacrônicas ou elitistas, diferentemente da arte pública que ressemantizou o nome e que “envolve os vizinhos ou visitantes do lugar, gera uma demanda pública, dirige-se a todos e se preocupa mais em dar uma nova interpretação política a um fato, usando claras estratégias estéticas para envolver as demais pessoas” (SILVA, 2014, p. 118).



Figura 1 - Antônio Carangi, monumento ao coronel Pedro Osório (detalhe), 1954.  
Fonte: Fabrício Marcon  
cadeafoto/5145817012/

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: leojfurtado@gmail.com.

A professora canadense de História da Arte Anna Waclawek (2011), também considera a arte pública como uma vasta variedade de formas de arte e práticas, como por exemplo, murais, estatuária cívica, arte efêmera (dança, performance, teatro), intervenções subversivas, e para alguns, *graffiti* e *street art*. Waclawek afirma que os projetos de arte pública são com frequência encomendados para enriquecer um ambiente com o intuito de melhorar o contexto sociocultural. Mas observa que tanto a arte pública quanto a arte urbana exploram bastante o espaço público mas a natureza da interação é diferente.

A artista visual e professora em Artes Visuais da FURG, Claudia Paim (2012), do mesmo modo colabora com a afirmação de que a arte pública contém uma variedade de práticas, dizendo que existem várias histórias da arte pública, uma heterogeneidade que vai desde monumentos até ações colaborativas com determinadas comunidades. Já para a curadora americana Anne Pasternak (2010), a arte pública além de ser patrocinada pelos meios oficiais é cheia de regras de segurança, é anti-*graffiti* e apropriada para toda a família, tornando como consequência este tipo de trabalho encomendado insípido. Pasternak também questiona as oportunidades oficiais de se criar arte pública quando os artistas têm o seu processo criativo limitado.

A professora de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, Adriana Sansão Fontes (2012), julga a arte pública atual, pois ao mesmo tempo que busca novas formas de interação com as pessoas, também busca dialogar com o espaço público. E ainda complementa dizendo que:

[...] a intervenção de arte pública tem a potência de deixar marcas, reverberar, sendo um elemento transformador da paisagem que deixa marcas no espaço, desde um gradual processo de revitalização até transformações no campo mais “sensível”, através das novas imagens do bairro que se revelam para os moradores (FONTES, 2012, p. 41).

Andrade, Silva, Waclawek e Fontes me fazem lembrar que falar de arte pública implica também falar de espaço público e por isso não devo esquecer de tratar questões relativas a este assunto também no prosseguimento da minha pesquisa. No momento posso citar rapidamente a jornalista americana Jane Jacobs, que afirmava que o espaço público “[...] é utilizado para a circulação pública geral de pedestres. É um espaço em que as pessoas se movimentam livremente, por livre escolha, no percurso de um lugar a outro” (JACOBS, 2011, p. 291). Do mesmo modo é importante ressaltar a situação que surge a partir da década de 1960, devido a um desgaste do movimento moderno, a arte começa a sair dos locais institucionalizados e elitizados das galerias e museus, e se une ou se integra à arquitetura, tomando gradativamente mais espaço nas cidades contemporâneas (REBOLLAR, 2017).

Portanto, não se tem um consenso sobre a definição de arte pública, mas arrisco dizer que ela é alternativa à arte privada que encontramos em museus e galerias de arte, pode ser financiada pelo estado, por uma instituição ou até mesmo encomendada pelo setor privado, ela é apropriada a qualquer tipo de público e por causa disso os artistas podem ter o seu trabalho criativo limitado, pode ser encontrada em espaços públicos ao ar livre ou cobertos, e tem uma permanência duradoura, e por causa disso dialoga e deixa marcas no próprio espaço público.

A arte urbana para mim é uma derivação da arte pública e se manifesta exclusivamente na rua, onde os artistas urbanos têm a liberdade de expor as suas próprias ideias e estilo pessoal, alguns de forma anônima e sem pedir permissão, podendo provocar mistério e controvérsia. De acordo com Waclawek (2011), os artistas urbanos se

utilizam de variadas técnicas para se destacarem na paisagem da cidade, como a popular latinha de *spray*, a tinta acrílica ou à óleo, o giz pastel oleoso, o carvão, os *stickers* ou adesivos, o pôster artístico ou lambe-lambes, o estêncil, o mosaico de ladrilhos e inclusive as tecnologias de código aberto envolvendo luzes e projetores.

O professor e designer Gustavo Lassala (2010) nos lembra que a arte urbana também pode ser mais diferente e ocupa as ruas para expressar o ponto de vista de uma pessoa ou até mesmo de um grupo. Ele afirma que esse tipo de intervenção urbana não usa necessariamente palavras e desenhos e pode se valer de outros artifícios como, por exemplo, produzir placas falsas e encapuzar estátuas com o intuito de se variar as formas de comunicação urbana.

Confirmando as inúmeras possibilidades de expressão que podem acontecer com este tipo de manifestação, os autores do livro *Graffiti Brasil* dizem que a arte urbana “é uma poesia visual que usa tipografia excêntrica, colagem e montagem fotográfica e uma abordagem lúdica com a linguagem” (MANCO et al., 2005, p. 113). Segundo Manco et al. (2005), a *street art* ou arte de rua (subgênero da arte urbana), tem ressonância com a poesia concreta que floresceu nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil, e que a mistura entre literatura e arte tem sido utilizada no vídeo e na escultura mas geralmente toma a forma de uma pintura ou um desenho.

E é inevitável citar a transgressão quando se fala de arte urbana, o artigo da professora e pesquisadora Maria Alice Ferreira da Universidade Nove de Julho, reforça o viés transgressor da arte urbana: “Ela é transgressora já que, em certo sentido, não respeita os limites do público e do privado para se expressar” (FERREIRA, 2011, p. 1). E por causa dessa liberdade que a arte urbana, essencialmente transgressora possui, os temas abrangidos pelos artistas urbanos são mais diversificados e polêmicos, e as suas intervenções artísticas têm uma duração mais efêmera do que a da arte pública. Os artistas urbanos, que agem de forma anônima na via pública, sem pedir permissão para nenhuma autoridade, são transgressores portanto. Marie-Noel Lapoujade (1988 apud MEIRA, 2009, p. 36) descreve o transgressor como um ser que é imaginante, livre, que rompe com o dado, código e a regra.

Prossigo com a definição de arte urbana com o autor Johannes Stahl (2009), a partir do subgênero da *street art* ou arte de rua, ele afirma que este tipo de prática artística foi sempre uma arte jovem ligada às várias subculturas que norteiam a juventude. Além do mais, Stahl considera a *street art* um tema que é pouco privado como a arquitetura, os anúncios ou qualquer forma de criação realizada no espaço público, que é resumidamente um lugar de debate.

Stahl ainda agrega à sua definição de *street art* a informação de que ela se transforma em objeto de debate permanente e de questão política porque rompe com os códigos de comportamento instituídos. Além disso, continua Stahl, a *street art* aparece muitas vezes como uma resposta às mudanças que são observadas no espaço público, como a urbanização cada vez mais ampla que nos rouba a paisagem e diminui os eixos visuais, e também a criação de ambientes crescentemente vigiados nos centros urbanos.

Armando Silva (2014), também discorre sobre a arte urbana, dizendo que ela etiqueta as formas de expressão urbana relacionadas com a criação e que não têm fins comerciais e nem pretendem recriar alguma imagem institucional. Silva acrescenta que a arte urbana é caracterizada pela expressão plástica, originária da arte visual, que era mostrada num espaço de arte e que agora se faz na rua, com o subgênero do *graffiti* sendo a sua parte que desenvolve o confronto e o conflito.

E por falar em *graffiti*, o pesquisador português Ricardo Campos (2010) alega que definir o *graffiti* é bem mais complicado do que parece, vulgarmente pode-se dizer que o termo *graffiti* se referem às inscrições efetuadas no espaço urbano, em suportes diversos, como muros, as paredes e diversos mobiliários urbanos, por meio de múltiplas ferramentas como o *spray* e o marcador permanente. Para o pesquisador, o que distingue o *graffiti* de outras formas de comunicação no espaço público é a transgressão, um ato de rebeldia, onde o artista age no território do proibido, à procura do prazer da infração. O *graffiti*, nas palavras de Campos, “é, assim, para todos os efeitos, uma atividade e uma expressão *deslocada*, fora do lugar, na cidade regulada e disciplinada” (CAMPOS, 2010, p. 82).

Manifestei anteriormente que devo comentar no prosseguimento da minha pesquisa de questões relativas ao espaço público, e me deparei, pesquisando sobre o assunto arte urbana, com a pesquisadora das relações contemporâneas entre cidade, cultura e arte, Vera M. Pallamin. Ela me deixará a par da relação entre ação artística e espaço público, e diz que a arte urbana, sendo participante na produção simbólica do espaço urbano, “repercute as contradições, conflitos e relações de poder que constituem esse espaço” (PALLAMIN, 2015, p. 144). A arte urbana, segundo Pallamin (2015), enfatiza o caminho onde a arte contemporânea está agregada aos problemas da vida urbana do dia a dia. E do mesmo modo, tal prática artística provoca questionamentos sobre a determinação dos espaços da cidade, quais imagens, representações e discursos predominam na urbe e quais ações culturais são relevantes e quem as aproveita e as produz. Portanto, a pesquisadora considera a arte urbana uma prática crítica pelo seu caráter exitoso em propiciar a reflexão sobre o espaço público.

Considerada por mim um subgênero da arte urbana, a intervenção artística urbana é outra prática artística realizada no espaço público que supre algumas carências da arte pública, nos quesitos de “espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo ‘sério’ da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na ‘monumentalidade’” (ROSAS, 2005). Já o pesquisador André Mesquita (2011) diz que a intervenção artística urbana pode se apresentar de diferentes formas como desenhos, performances, instalações e até cortes físicos, em pequena ou grande escala, as pessoas afetadas por elas se veem diante de uma outra perspectiva no espaço público e podem ter a sua trajetória modificada, as fazendo escapar de um comportamento condicionado. A intervenção artística urbana, acrescenta o pesquisador, “problematiza o contexto em que é realizada, questiona a autonomia do trabalho de arte, se relaciona, dialoga ou responde de diversas formas ao entorno, a uma situação social ou a uma comunidade” (MESQUITA, 2011, p. 206).

Resumidamente posso dizer então que a arte urbana, incluído todos os seus subgêneros, é uma prática artística crítica que tem como uma das características principais se voltar contra os museus, galerias e as formas tradicionais de arte, simplesmente usando a rua como suporte artístico, oferecendo o seu trabalho de forma gratuita (Fig. 2). Os artistas urbanos também podem agir de forma anônima na via pública, sem pedir permissão para nenhuma autoridade, ou seja, são transgressores. Como consequência de tal liberdade, os temas abrangidos pelos artistas urbanos são mais diversificados e polêmicos, e as suas intervenções artísticas tem uma duração mais efêmera do que a da arte pública, propiciando assim uma maior reflexão sobre o espaço público.

Relacionada tanto com o assunto arte pública quanto com o assunto arte urbana, a escala é relevante porque está ligada com as relações geradas pelo indivíduo com a cidade. Busco apoio inicialmente na minha formação em design gráfico, especificamente em Lupton e Phillips (2008), as autoras afirmam que a escala pode ser objetiva ou subjetiva. Em termos objetivos, a escala se refere ao tamanho exato de um objeto real, ou a correspondência exata entre uma representação e o objeto real que ela representa.



Figura 2 – Felipe Povo e Guinr, pintura e graffiti, 2017. Fonte: O autor, 2017.

Em termos subjetivos, a escala remete à maneira como nossos corpos se relacionam com as coisas ao redor, que podem ter uma escala enorme ou microscópica. Ou seja, a escala é relativa e vai depender do tamanho das coisas com que interagimos.

O conceito de escala de Lupton e Phillips é colaborado com o que encontrei em Sintaxe da Linguagem Visual da autora Donis A. Dondis (1997). Ela descreve que os fatores mais importantes para a escala são o cenário que o objeto visual se inscreve e a justaposição, o que está ao lado do objeto visual. Sendo que o fator que a autora considera fundamental para o estabelecimento da escala é a medida do próprio homem. Segundo Dondis, existem vários sistemas de escala como a seção áurea grega, mas a mais importante é a que foi inventada pelo arquiteto Le Corbusier, uma unidade modular baseada no tamanho do homem e sujeita à repetição, sistema que é incorporado até pela produção industrial em série.

Descubro no arquiteto Jan Gehl (2015) mais informações que podem ser úteis para basear a relação da escala com questões sobre qualidade de vida e bem-estar das pessoas nas cidades contemporâneas. Principalmente porque o arquiteto trata da escala pequena, a escala da paisagem humana, que fica ao nível dos olhos, uma escala difícil para os urbanistas planejarem, e é onde eu acredito que podemos nos deparar com a maior parte das manifestações artísticas urbanas.

Já o professor da UFRJ, Marcelo L. de Souza (2016), oferece uma tipologia de escalas geográficas, que vai da escala do corpo, passa pela escala que o próprio autor chama de “nanoterritórios”, que por exemplo, pode ser uma rua ou um trecho de uma rua, e “é a escala, por excelência, dos oprimidos e de suas táticas, com suas resistências quotidianas inscritas no espaço ou expressas espacialmente [...]” (CERTEAU, 1996, *apud* SOUZA, 2016, p. 105), até chegar a escala global.

Aspectos da memória, último tópico que abordo aqui neste texto, são diretamente importantes na relação entre arte e espaço público, é o que observa a pesquisadora Vera M. Pallamin (2000) no livro Arte Urbana. Pallamin argumenta que as práticas artísticas dentro dos espaços públicos apresentam e representam imaginários sociais e também “evocam e produzem memória podendo, potencialmente, ser um caminho

contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à expropriação de sentido, à amnésia cidadina promovida por um presente produtivista” (PALLAMIN, 2000, p. 57). Por conta disso penso que seja necessário aprofundar mais a temática da memória com o auxílio de outras referências teóricas no decorrer da minha pesquisa.

Acredito que estes sejam os tópicos iniciais para se pensar de forma crítica a inserção de práticas artísticas no espaço público e as suas relações com a arquitetura e o urbanismo, ainda pretendo me aprofundar em cada um deles, principalmente nos assuntos espaço público e memória, e do mesmo modo, abordar os aspectos que não cheguei a comentar aqui como territorialidade, modos de fazer, ativação de espaços, ressignificação, entre outros. Por fim, concluo com um diagrama (Fig. 3) que mostra de forma resumida determinados assuntos debatidos neste texto e as suas conexões.

Pelotas, 02 de outubro de 2017

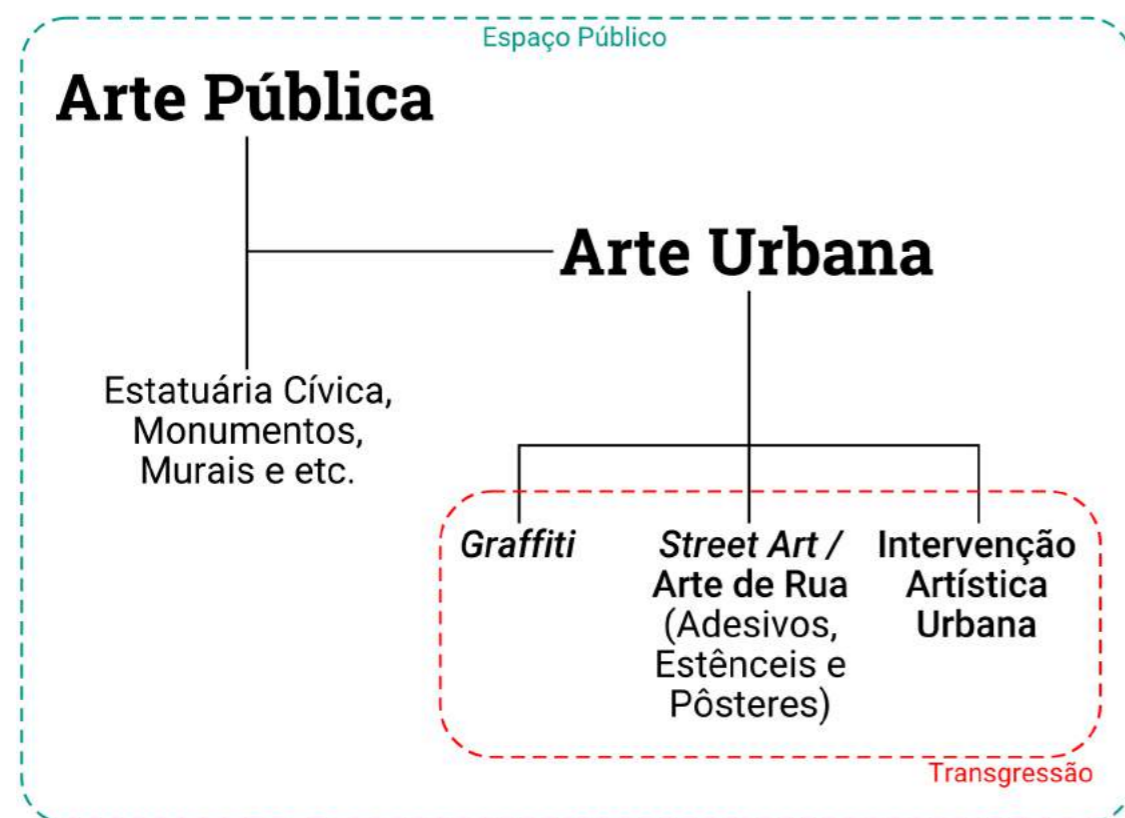


Figura 3 – Diagrama dos assuntos debatidos no texto. Fonte: O autor, 2017.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Pedro de. Introdução. In: ANDRADE, Pedro de; MARQUES, Carlos Almeida; BARROS, José da Cunha (Coord.). *Arte pública e cidadania: novas leituras da cidade criativa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010. p. 13-30.

ANDRADE, Pedro de. Arte pública versus arte privada? Alteridades artísticas urbanas e Web 2.0. In: ANDRADE, Pedro de. *Arte pública e cidadania: novas leituras da cidade criativa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010. p. 44-67.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAMPOS, Ricardo. *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Maria Alice. Arte urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 8., 2011, Guarapuava. *Anais eletrônico...* Porto Alegre: Alcar, 2011. Disponível em: <<http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/>>. Acesso em 27 mar. 2012.

FONTES, Adriana Sansão. Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea. *Arquiteturarevista*, São Leopoldo, v. 8, n. 1, p. 31-48, jan.-jun. 2012.

GEHL, Jan. *Cidade para pessoas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MANCO, Tristan et al. *Graffiti Brasil*. London: Tames & Hudson, 2005.

MEIRA, Marly Ribeiro. *Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível*. Porto Alegre: Mediação, 2009.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana: São Paulo – Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

PALLAMIN, Vera M. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015.

PASTERNAK, Anne. Just do it. In: MCCORMICK, Carlo; SCHILLER, Marc e Sara; SENO, Ethel (Ed.). *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Colônia: Taschen, 2010. p. 306-309.

REBOLLAR, Nora Alejandra Patricia et al (Org.). *A rua, o urbanismo e a arte: vivenciando a cidade*. Florianópolis: Ledix, 2017.

ROSAS, Ricardo. *Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?* Disponível em: <[http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/pad-ped0/documentacao-f/ mesa\\_01/ mesa1\\_ricardo\\_rosas](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/ mesa_01/ mesa1_ricardo_rosas)>. Acesso em: 21 set. 2017.

SILVA, Armando. *Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

SOUZA, Marcelo L. de. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

STAHL, Johannes. *Street art*. Potsdam: H. F. Ullmann, 2009.

# BNH E O FESTIVAL DA CASA PRÓPRIA

Carolina Ritter<sup>1</sup>  
Celia Helena Castro Gonsales<sup>2</sup>

## Resumo

A principal reflexão que o artigo se propõe a fazer é em relação à construção, a partir dos anos 60 no Brasil, do mito da Casa Própria e o papel das políticas habitacionais e da mídia nessa construção. Nesse contexto, serão abordadas principalmente as problemáticas dos projetos desenvolvidos durante o período conhecido como BNH (Banco Nacional da Habitação), iniciado em 1964. Em contraposição, serão apresentadas alternativas em relação ao modelo BNH – principalmente as cooperativas habitacionais uruguaias -, e também, alternativas à Casa Própria no contexto de políticas habitacionais.

Palavras-chave: BNH, Festival da Casa Própria, cooperativas habitacionais uruguaias.

## Abstract

The main reflection proposed by the article is about the relation to the construction, from the 60s in Brazil, of the myth of the Own House, and the role of housing policies and the media in this construction. In this context, mainly the problematic of projects developed during the period known as BNH (National Housing Bank) will be discussed, begun in 1964. In contrast, alternatives will be presented in relation to the BNH model - mainly uruguayan housing cooperatives -, and as well as alternatives to the Own House in the context of housing policies.

Keywords: BNH, Festival da Casa Própria, uruguayan housing cooperatives.

## Uma breve apresentação

Começo efetivamente este escrito em um *domingo*. Nunca compreendi porque para mim até a luz do sol é diferente nesse dia da semana - não considerado “dia da semana”. Meu sonho, é, algum dia, não me preocupar com dias da semana, embora eu agradeça internamente que raramente eu não inicie uma segunda-feira empolgada em acabar com as pendências inacabáveis da vida. Escrever sobre mim e os dias da semana é algo fácil. Vamos para o que importa, aí verás porque escolhi o domingo para iniciar este ensaio.

A década é 1960, peço desculpas pra quem não gosta de ler sobre o passado, e também pra quem já tem náuseas ao ouvir falar sobre as políticas habitacionais desse período ditatorial no Brasil, e sobre o BNH, mas é sobre isso mesmo que trata o texto. Mas não me preocupo, hoje é domingo, vou escrever sobre o que eu quiser.

Primeiramente, explico porque resolvi falar sobre as políticas habitacionais brasileiras. Acontece que, neste ano comecei a estudar as *cooperativas habitacionais uruguaias* da década de 70, tema da pesquisa que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPel – Universidade Federal de Pelotas, com a orientação de Célia Gonsales. Vários pontos em relação ao sistema cooperativo uruaio, seus projetos e seu sucesso, hoje reconhecidos, começaram a abrir as portas da esperança na minha vida. Ao estudar sobre o assunto, percebi que não poderia deixar de falar sobre a existência de um programa habitacional contemporâneo às cooperativas, aqui do Brasil. Após a proposta de criação textual com a inserção de um heterogêneo, na produção de uma das disciplinas que estava cursando no programa antes mencionado – Cidade e contemporaneidade, ministrada pelo professor Eduardo Rocha -, não conseguia pensar em outro assunto, para escrever neste momento, que não o BNH e suas agruras. Então assim o fiz.

## Programas habitacionais no regime militar

Em 1964, ano de início do regime militar no Brasil, estreava um programa que indicava que, por meio de um determinado aporte financeiro por parte da população, poderia provê-la de Casa Própria. Arrisco dizer, por motivos que explicarei em seguida, que esse foi o único programa na história do país que realmente cumpriu o seu papel social.

Se for possível enquanto estiver lendo este texto, veja o vídeo indicado a seguir. Verá que este elucida como se dava o processo de aquisição de uma Casa Própria: <https://www.youtube.com/watch?v=X0YAnNNK2OE><sup>3</sup>. Senão, a Figura 1, a seguir, esclarece o que estou falando:

<sup>1</sup> Arquiteta e Urbanista. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: [carolritterarq@gmail.com](mailto:carolritterarq@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutora em Arquitetura. Atualmente professora Associada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: [celia.gonsales@gmail.com](mailto:celia.gonsales@gmail.com).

<sup>3</sup> Referência do vídeo: *PIÃO da Casa Própria. 2'13"*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X0YAnNNK2OE>. Acesso em: 29 set. 2017.

Figura 1 – À esquerda, pião do Festival da Casa Própria. Disponível em: <https://i.yimg.com/vi/JcXjbY71X7l/hqdefault.jpg>. Acesso em: 16 set. 2017. À direita: Sílvio Santos, apresentador do Festival. Disponível em: [https://abrilixame.files.wordpress.com/2016/09/size\\_960\\_16\\_9\\_silvio-santos30.jpg](https://abrilixame.files.wordpress.com/2016/09/size_960_16_9_silvio-santos30.jpg). Acesso em: 16 set. 2017.



Estou falando do Festival da Casa Própria (Figura 2) e do carnê do Baú da Felicidade [já debes ter ouvido falar neles].

Comparado com outro programa habitacional institucional, criado também em 1964! – o período conhecido como “o do BNH”, pode-se observar uma dicotomia bastante evidente entre os “dois tipos” de Casa Própria<sup>4</sup> que cada programa “oferecia”.

No Festival da Casa Própria, quando se adquiria uma Casa:

- Podia-se escolher a casa e o lugar;
- Um aporte financeiro prévio era feito, através de baixíssimas prestações;
- Escolhia-se a casa, conseqüentemente, o nível de qualidade;
- A escolha da classe social a ser atendida era feita por sorteio, sem privilégio para nenhuma.

No caso do BNH:

- Não se escolhia a casa e sua localização, que se dava geralmente em lugares com baixa infraestrutura urbana, ou seja, mais nas bordas das cidades e em lugares de difícil inserção urbana;
- As prestações aumentavam com o tempo (devido à alta inflação da época);
- A qualidade arquitetônica e urbanística era baixa;
- Houve privilégio de classes economicamente mais favorecidas.

## O Festival da Casa Própria

Quem, da minha geração, não cresceu assistindo o pião do Baú da Felicidade girar? Vendo as pessoas desejarem, e às vezes, ganharem, suas “próprias” Casas Próprias. Eu, me recordo de assistir na casa de minha vó Elma, deitada no enorme tapete verde da sala [não sei como o tapete da vó era mais macio do que o da minha “própria casa”] os programas do Sílvio Santos. Tenho saudades disso é claro, mas não percebia na época o quão influenciador esse tipo de programas poderia ser. Desde criança o meu imaginário dos desejos foi se moldando em desejos materiais próprios.

McLuhan (2007), em seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, cuja primeira edição, acreditem, também se deu em 1964, fala sobre a grande influência da televisão na sociedade já naquela época. Chega até denominar um de seus subtítulos de “criança-TV”, se referindo ao papel central que começava a ter na vida infantil esse meio de comunicação. Esse autor será mais comentado posteriormente.

Embora eu tenha defendido anteriormente – ironicamente - que o Festival foi um programa realmente social, acredito – verdadeiramente - que deixou uma herança que contribuiu para fixar no imaginário dos brasileiros o desejo pela Casa Própria e a corroborar a então “real” política social do período: a que se dava através do BNH.

<sup>4</sup> Casa Própria será tratada aqui em letras maiúsculas porque, devido ao fato que é uma expressão que já tomou forma no imaginário de qualquer brasileiro, se considera que merece um nome próprio.



Figura 2 – Propaganda do Festival da Casa Própria. Disponível em: <http://lobaudosilvio.blogspot.com.br/2014/11/o-festival-da-casa-propria.html>. Acesso em: 16 set. 2017.  
Figura 3 - Sem legenda necessária. Disponível em: <https://www.thinglink.com/scene/693857605033918465>. Acesso em: 16 set. 2017.

Meu objetivo aqui não é fazer uma análise do discurso do Festival da Casa Própria ou dos programas televisivos de Sílvio Santos, pois como arquiteta urbanista, não tenho conhecimentos para desenvolver esse tipo de estudo. Mesmo assim, relatarei alguns trechos de vídeos do programa que encontrei, para tentar demonstrar e lembrar como o programa pôde, na época, contribuir para a “culturalização” de que o único meio feliz de se viver é morando em uma Casa Própria.

E existe outra possibilidade de moradia senão a da Casa Própria em políticas habitacionais? Falarei sobre isso depois. Primeiro, vamos falar do Sílvio Santos.

Realizei uma breve pesquisa e descobri dois trabalhos acadêmicos que podem matar um pouco a curiosidade de quem se interesse, e queira se aprofundar no assunto sobre manipulação de massas pela mídia (Figura 3).

Um deles intitulado *Catálogo de Espetáculos: a teoria hipodérmica no Programa Sílvio Santos* (RODRIGUES; SANTANA, 2010) é um artigo que achei bastante esclarecedor.

Entre outras abordagens, as autoras relacionaram a televisão com o espetáculo de Guy Debord. Aproveitando o espaço, complemento que as autoras falam brevemente sobre como a identidade foi um fator que, na pós-modernidade, se tornou frágil. Elas citam que, mesmo nos dias de hoje, a televisão é [fico imaginando nas décadas de 60 e 70, quando não havia a grande disseminação da internet] “dentro os meios de

comunicação de massa, a mais poderosa” (p. 3), possuindo um elevado grau de alcance nos lares dos brasileiros. A televisão “adquiriu um *caráter essencialmente comercial*, baseado no realismo representacional, convenções tradicionalistas, de entretenimento superficial e pobreza estética. Essa é a realidade da TV aberta no Brasil hoje” (p. 3, grifo das autoras). Sobre esse meio de comunicação, acrescentam que, em virtude da natureza repetitiva em que a propaganda é apresentada pela televisão, sua eficácia é bastante satisfatória (RODRIGUES; SANTANA, 2010).

Sílvio não cansava de, ao mesmo tempo em que distribuía seus prêmios, entre eles a Casa Própria, fazer uma constante propaganda, para que mais e mais pessoas participassem do programa e de suas “loterias”. É mais fácil se construir um país culturalmente desejoso pela Casa Própria, do que impor esse desejo à força. Então se pode perguntar: por que ter outra modalidade de política habitacional, se o que todos querem é a Casa Própria? Se passa na TV a importância de me livrar do aluguel, é claro que vou em busca disso. Não preciso fazer uma pesquisa para dizer que a Casa Própria é um dos maiores desejos do brasileiros. *[Eu gostaria de ter minha Casa Própria.]*

As autoras do livro citado, ao chamarem de espetáculo os programas de Sílvio, acrescentam que estes não são os únicos do tipo na televisão brasileira; afirmam que o capitalismo, que a indução à cultura do consumo, usam como base e como modo de reprodução de um comportamento consumista, *o espetáculo – a mídia* (RODRIGUES; SANTANA, 2010).

Outro trabalho que me surpreendeu, foi uma tese intitulada: *Sílvio Santos vem aí – programas de auditório numa perspectiva semiótica* (SOUZA, 2010). Nesse trabalho, a autora considera os programas do apresentador Sílvio Santos como um texto, dotado de sentido. Ela analisa os motivos que levam os programas do apresentador a permanecerem tanto tempo no ar; as influências que chegam para quem assiste e etc. Sobre a Casa Própria fala pouco, mas ela ressalta que os prêmios que o programa oferece fazem parte da esperança da realização de sonhos, de mudança, que o programa proporciona.

*[Se todo fim de semana eu assisto na televisão a indicação dos sonhos que devo realizar, eles se tornam meus sonhos também.]*

Como já comentado, Marshall McLuhan (2007), em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, também fala sobre a televisão. A abordagem do autor é bastante ampla em relação a vários meios de comunicação, e como está em seu título, ele os chama de “extensões do homem”. Bastante crítico em relação à televisão, McLuhan (2007, p. 350) diz: “depois da televisão muitas coisas já não funcionam tão bem”. E ainda destaca que, muito mais que um meio apenas visual de comunicação, ela exige nossa total atenção e o envolvimento de todos nossos sentidos.

Nesse contexto, o autor justifica o sucesso de programas em que a audiência se envolve, participa. Nesse sentido podemos relacionar a reflexão do autor ao sucesso observado dos programas de auditório e de distribuição de prêmios do Sílvio Santos. É a vida – a felicidade – de pessoas realmente envolvidas em um programa televisivo.

Partindo para meu breve estudo do Festival da Casa Própria, saí à procura de vídeos para lembrar como eram as coisas.

Em um dos vídeos encontrados, Festival... (2017b), Sílvio explica que quem comprava o carnê do Baú *nunca saía perdendo*, “ou você ganha, ou você recebe todo o dinheiro que você pagou, você recebe com a correção monetária, recebe de volta em mercadorias

que você escolhe”, além dos prêmios resgatados nas lojas do Baú, e, entre prêmios sorteados, ou mais prêmios em dinheiro, ou mais um automóvel, você concorria a uma casa “em qualquer lugar do Brasil, pode ser uma casa na praia, uma casa no campo, uma casa na montanha, uma casa na cidade onde você mora, na rua onde você mora, porque você escolhe a casa e o Baú paga”. “O Baú é sucesso há 33 anos em todo o Brasil, por todas essas razões”. *[Já o sucesso do BNH deixa dúvidas.]* No fim do vídeo, há uma montagem sarcástica, na hora que o pião iria girar. Não perca tempo assistindo essa parte.

Em outro vídeo, Casa... (2017), Sílvio fala que a pessoa “não fica só livre do aluguel”, que além da Casa Própria, também poderia ganhar diversos prêmios. Neste vídeo uma legenda passa no rodapé da tela, indicando novamente: “Casa Própria, é só pagar o carnê do Baú da Felicidade em dia. Você escolhe e o Baú paga. Simples assim.” Neste momento, ele incentiva a plateia a repetir a mesma frase em coro.

Reiterando, o programa elucida fortemente o desejo pelo consumo de coisas que devem vir a serem Próprias. A felicidade está no que é próprio, minha própria casa, meu próprio carro, meu próprio refrigerador, meu próprio marido *[podia-se conseguir um marido / mulher em outro programa mais recente (1994) do Sílvio Santos]*.

Confesso que antes de começar a estudar as cooperativas habitacionais uruguaias, nunca havia ouvido falar de outra maneira de provisão de moradia social, senão por meio da Casa Própria<sup>5</sup>. No caso das cooperativas, na maioria delas, *a propriedade não é privada, é coletiva*. Explicarei melhor depois o que isso significa.

Quando eu achei que já tinha olhado vídeos suficientes, procurando imagens em boa resolução do pião do baú – vocês viram que não consegui encontrar – achei um vídeo mais esquisito ainda. Uma senhora – Dona Maria – que ganhou uma Casa Própria discursa: “e deus, que deus me tocou que eu não podia ficar dentro de casa não fosse comprar esse carnê”, *Sílvio duvidou* de seu relato dizendo: “deus não tá se metendo nesse negócio”, ela complementa, “foi deus que me deu minha casa”. Se ela não ganhasse o carro ou a casa, “tudo bem”, já ficava contente em ganhar a televisão para poder assistir ele. Ela também diz: “uma casa com sete *cômodo* (sic), que é uma maravilha”. No vídeo a casa da senhora é mostrada. “Eu comprei, o Baú pagou tudinho”. Todo o vídeo é bastante esquisito (FESTIVAL..., 2017a).

A senhora menciona também que não conseguiu comprar uma casa no bairro em que morava, mas ela até achava bom sair de perto dos vizinhos conhecidos, para se afastar “do olho gordo”. Suspeito, que com o valor das casas do seu bairro, ela não pôde comprar uma perto de onde já morava. Não pesquisei se ela saiu de um lugar melhor e foi para um pior, ou vice-versa, em critérios urbanos.

A estabilidade vem antes do conforto. O ter vem antes do ser. A gente se acostuma com o ruim, qualquer alternativa que vier, será sempre melhor. Neste momento, resolvi parar de ver vídeos, senão ficarei o resto do escrito transcrevendo as loucuras dos programas do Sílvio, e não falando sobre o BNH.

<sup>5</sup> “Certa exceção” à regra da Casa Própria, no caso brasileiro, foi o Programa PAR – Programa de Arrendamento Residencial, elaborado pelo governo de Fernando Henrique Cardoso, em 1999. Segundo Araujo (2007), o uso de determinado imóvel era cedido a pessoas físicas, desde que o arrendassem por certo tempo, e ao fim se tinha então a opção de compra do imóvel. Em seu título, a autora faz uma brincadeira, *A casa (própria) alugada no Programa de Arrendamento Residencial...*

## Um parênteses

Abro um parênteses para um relato interessante, pontual, mas que corrobora a ideia de que esses programas do Sílvio são um meio de realização de sonhos. Vocês também devem ter as próprias lembranças de Sílvio Santos e do Baú da Felicidade. Ao escrever sobre o Baú, recordei que uma vez minha mãe comprou o carnê do Baú da Felicidade.

Como ainda era pequena - nasci em 1992, não soube precisar o ano da compra -, apenas me recordo que haviam chegado “coisas” em casa e o “causador” de tal fato era o Baú da Felicidade. Resolvi então, entrevistar minha mãe.

Primeiro, ela demorou um pequeno instante para se recordar, ou seja, essa experiência não foi algo marcante em seu passado. Aí perguntei o que tínhamos trocado pelo pagamento do carnê e ela foi lembrando dos vários objetos. Me mostrou a panela que achava que tinha trocado, mencionou o jogo de toalhas – que ela ainda nem havia usado -, mencionou que o jogo de lençol era muito bonito (ela ainda tinha uma parte dele) e uma pedra para os pés: “olha eu troquei por muitas coisas!” Ela mesma disse que, embora não tenha ganhado nada, recebeu o dinheiro de volta *[incrível como as frases do Sílvio colam na mente, mesmo anos depois, pois é exatamente o que ele propagandeava]*. Ela disse que comprou o carnê porque queria mudar de vida. E porque minha tia fazia propaganda pra ela, e que faziam propaganda para minha tia... Ela comprou uma única vez. Disse que não comprou mais porque não se podia mais escolher os produtos enviados pelo correio, ela ia ter de se deslocar até a loja do Baú em Pelotas, e também por ter acabado o dinheiro. Morávamos de São Lourenço do Sul/ RS.

Realmente, era uma “vantagem” – ironia de novo. No caso de minha mãe, a troca de seu dinheiro foi feita por produtos que ainda estão em uso, ou nem foram utilizados. Imagina o quanto de produtos das lojas do Baú não encheram a casa de outras pessoas, todo santo ano, com coisas que talvez elas nem necessitassem comprar. Um amigo me informou que os produtos eram mais caros se comparados com os vendidos em outras lojas. No mérito da qualidade ou da marca, não posso entrar.

*[O Baú da Felicidade voltou, e agora você paga um total de R\$ 180,00 pelo carnê e troca R\$ 200,00 em produtos de beleza... Tenho a impressão de que agora, pelo preço dos perfumes, você não vai destrocá-los mais por quatro tipos de produtos como minha mãe fez...]*

## E enquanto isso...

Enquanto a década de 1960 foi marcada internacionalmente por um contexto que buscava uma quebra de paradigmas, o BNH no Brasil, pareceu reforçar conceitos que já estavam sendo sobrepujados, principalmente os excessos universalistas e racionalistas do Movimento Moderno. Diversos teóricos, arquitetos, etc. estavam escrevendo, publicando, sobre novas maneiras de se apreender a cidade, de se construir as cidades, mas isso parece ter se perdido no caminho, antes de chegar ao Brasil.

Correa (2008) cita os anos 1960 como “a década que pela primeira vez fomos conscientes das escalas das periferias das cidades autoconstruídas (...) com tal compreensão, veio um renovado interesse pelo tema das habitações” (p. 150, tradução das autoras). Embora o Movimento Moderno tenha sido o motor das preocupações com a habitação social, o autor defende que nessa época os agentes haviam mudado, mencionando como exemplo, a jornalista Jane Jacobs e dois membros do Team X:

Alyson e Peter Smithson.

O Team X foi um desses grupos que criticou, principalmente, os excessos do Movimento Moderno, porém dentro dos próprios CIAMs – Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna. Sobre o grupo, entre outras bibliografias, existe uma publicação bem acessível no Brasil, de Barone (2002).

Já Jane Jacobs, em 1961, publica um livro bastante aclamado intitulado *Morte e Vida das Grandes Cidades*. Jacobs (2000) inicia dizendo que esse é “um ataque aos fundamentos do planejamento urbano e da reurbanização ora vigentes” (p. 1). Uma crítica ao que ela chama de urbanismo moderno e ortodoxo. Dentre diversos assuntos, a autora critica a crença de que a simples existência de um abrigo seria um modificador da realidade das pessoas e que, com a casa, isolada, as pessoas iriam melhorar suas condições sociais. Destaca que a cidade não é um elemento fixo, e que não será através da racionalização que ela passará a funcionar perfeitamente. Para Jane Jacobs, a cidade é na verdade um organismo vivo e complexo que deve estar dotada de uma variedade formal e funcional, indo de encontro com a monotonia em todos os sentidos, recorrente nos projetos do BNH.

Vale lembrar que esse relato está presente neste trabalho, porque se busca caracterizar um pouco o contexto de contestação da época que se está aqui considerando. Hoje, até essa autora precisa de ressalvas antes de ser tomada como um caminho único da verdade.

Enquanto isso tudo ocorria internacionalmente, no Brasil, em 1964, é a ditadura e o BNH que tomam as rédeas do país.

Arrisco dizer que o Brasil é um país condenado ao moderno. Rubano et al. (2012) ao falar sobre a formação dos arquitetos uruguaios, especificamente se referindo à de Héctor Vigliecca, um dos arquitetos que projetou a cooperativa habitacional Bulevar Artigas, situada em Montevideu, diz:

se no Brasil o ‘formato moderno’ ancorou-se nos edifícios objetuais, distanciando-nos mais e sempre da condição urbana, nos demais países da América Latina, onde essa modernidade se fez de maneira menos contundente, a crítica e as hipóteses projetuais apresentadas, a partir da década de 60, tiveram um espaço na formação dos jovens profissionais (p. 73).

Já Arantes (1998) indica a década de 1960 como o período fundamental da passagem da cultura moderna para a lógica cultural contemporânea. Acrescenta que é neste momento que a disseminação global do capitalismo “teria produzido uma imensa liberação de energias sociais e, simultaneamente, algo como um *suplús* de consciência (...)” (p. 175). Vale ressaltar que a autora considera as consequências desse quadro mais negativas do que positivas.

Enquanto isso, no Uruguai, três cooperativas habitacionais experimentais são concebidas, antes da aprovação da Lei Nacional de Habitação, em 1968. Cecilio (2015) expõe que: “a experiência foi notável, e foi essa razão pela qual uma figura legal inexistente [as cooperativas habitacionais] passou a fazer parte da Lei de Habitação” (p. 27).



## Uma alternativa no país vizinho

Conhecer as cooperativas habitacionais do Uruguai abriu minha mente para existência de outras possibilidades no quesito da moradia social. No Uruguai, o sistema cooperativista é uma das modalidades da política habitacional do país.

Existem dois tipos de propriedades nas Unidades Cooperativas: de proprietários e de usuários. No caso do segundo, a “novidade” que apresento aqui, o cooperativado tem o direito de uso da habitação por tempo ilimitado, tem direito de transmissão para herdeiros e ainda de se desfazer da habitação. A diferença é que a proprietária, do imóvel e do terreno, é a cooperativa. Dentre outras coisas, esse sistema permite que o sócio, quando em dificuldades financeiras, não seja expulso de sua habitação, pois a cooperativa utiliza de seus recursos para amortizar naquele momento a dívida (RISSO; BORONAT, 1992). Nesse sistema, a especulação imobiliária não tem espaço.

Nesse contexto, o proprietário do direito de uso – propriedade que pode ser sua até o resto da vida -, tem cortado do valor de sua residência, os custos do terreno, sendo uma vantagem aos cooperativados. Ou seja, ao “vender” a propriedade de uso aos seus cooperativados, a cooperativa não visa o lucro, mas sim sua subsistência. Nesse caso, o conjunto habitacional se torna uma propriedade coletiva, onde é obrigatório os próprios cooperativados ficarem responsáveis pela sua gestão. Talvez seja difícil para nós entendermos, mas eles não são donos de um pedaço em especial do conjunto, mas de todo o conjunto ao mesmo tempo. Cecilio (2015) nos mostra a aceitação dos uruguaios pela modalidade: “*porque o tema da casa própria é, no Uruguai, um dos aspectos mais estranháveis da cultura popular*” (p. 27).

*[Muita atenção que não estou dizendo que as cooperativas habitacionais uruguaias foram um conto de fadas em um mar de rosas.]*

Nahoum (2010) descreve um panorama histórico sobre as cooperativas. Seu relato aborda mudanças e permanências do sistema com o passar do tempo; relata quais são os principais aspectos que fazem as cooperativas funcionarem plenamente; e também as *dificuldades que o sistema enfrentou e ainda enfrenta*. Vale lembrar, para sua consolidação e sucesso, todo o processo precisou ser apropriado pelos uruguaios. Houve uma confluência de forças e incentivos para ele se concretizar.

O cooperativismo era uma tradição já existente no Uruguai nos anos 60, mas no que diz respeito às cooperativas habitacionais, o país se inspirou principalmente nas experiências exitosas que ocorreram no Chile (NAHOUM, 2010).

Nahoum (2010) ainda destaca que quando a propriedade coletiva – a propriedade de usuários - foi apresentada aos uruguaios, eles estavam em um contexto dicotômico entre a propriedade estatal e a privada. O país, assim, foi um local aberto para receber o sistema.

*[Sobre as cooperativas, brevemente compartilharei mais informações através de minha dissertação, que tem o foco na análise de alguns projetos de conjuntos habitacionais – aguardem.]*

## Finalmente: o BNH

Mais ou menos, tudo escrito até agora, era para te fazer querer ler sobre o BNH. A crítica ao programa não partiu de mim, ela é recorrente em diversas bibliografias referentes à habitação social (Figura 4).

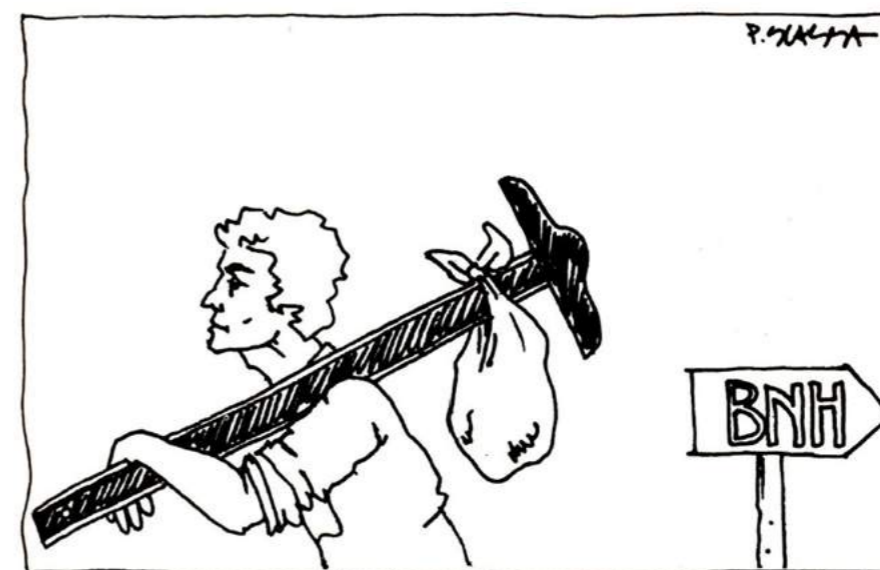


Figura 4 – Charge mostrando que o arquiteto passou longe dos projetos do BNH. Fonte: SANVITTO, 2010.

Durante o Século XX, no Brasil, ocorreram avanços positivos em alguns indicadores sociais, como por exemplo, a expectativa de vida, mas esses avanços não se refletiram nos indicadores urbanísticos. Maricato (2001) contextualiza o processo de industrialização no Brasil, demonstrando como esses indicadores de urbanização acabaram sendo figurantes na história do desenvolvimento das cidades. E complementa afirmando que, as cidades que o Brasil foi moldando durante o século passado, ainda carregavam fortes heranças da antiga “sociedade patrimonialista e clientelista próprias do Brasil pré-republicano” (p. 45). Enquanto evoluímos em alguns quesitos, observa-se que conservamos raízes que não cabem mais na sociedade atual.

Principalmente na segunda metade do século XX ocorreu nos países da América Latina um processo de urbanização bastante acelerado. Segundo a autora, o infeliz quadro urbanístico das cidades brasileiras nos dias de hoje, e também na época do BNH, é consequência da “privatização da terra (1850) e da emergência do trabalho livre (1888)” (MARICATO, 2001, p. 23), quando da abolição da escravatura. Também na metade do século XIX, o poder político começou a ser estreitamente relacionado com o patrimônio pessoal. Enquanto as cidades cresciam de forma desigual, era inevitável que sempre ocorressem exclusões sociais (MARICATO, 2001).

O período conhecido como o do BNH (Banco Nacional da Habitação) foi um momento que se caracterizou por uma política habitacional que começa em 1964, ano do golpe militar no Brasil [e do *Festival da Casa Própria*]. Segundo Maricato (1987) a política surge como “um sustentáculo político ao governo ditatorial” (p. 30). O BNH era o órgão central do SFH (Sistema Financeiro de Habitação). Nessa época também importamos a lógica do consumo e do desperdício; há uma mudança nos valores, na cultura, nos modos de viver; as desigualdades econômicas começaram a saltar aos olhos; em uma sociedade já historicamente desigual, a desigualdade só aumentou; a ilegalidade acaba sendo a saída: trabalhos informais e moradias informais. Não existia um direito à cidade e os brasileiros construíam como podiam, pois, precisavam morar.

Maricato (2001) nos recorda que, embora tenham sido construídas em torno de 2,4 milhões de habitações pelo SFH, entre os anos de 1964 e 1986, o caminho da política habitacional deveria ter se dado de modo distinto: “com menos desperdício, impulsionando a cadeia produtiva para tecnologias mais adequadas, com políticas urbanas mais racionais, priorizando a maioria da população” (MARICATO, 2001, p. 43).

Nesse sentido, Maricato (1987) aponta que o “sucesso” do BNH, do fim da década de 60 até a de 80, ignorou grande parte da população, pois a habitação, embora chamada de social, teria sido tratada como uma mercadoria, sendo executada e depois comercializada dentro dos modos do sistema capitalista. A autora explica: “o mercado imobiliário controla os investimentos públicos urbanos que são o fator mais importante de valorização imobiliária” (p. 43), esses investimentos seguem o caminho que o mercado escolhe seguir. Ou seja, os recursos públicos foram injetados, na verdade, em grandes empresas construtoras.

*[Infelizmente, neste ensaio, vou apenas falar sobre os problemas do Brasil, fugir da alçada da minha pesquisa, neste momento, procurar e discorrer sobre os pontos positivos do desenvolvimento do Brasil.]*

Maricato (1987) indica que a modalidade dominante inserida na política habitacional brasileira é a da Casa Própria, “mesmo quando se trata de um simples embrião de alvenaria sem revestimento, é motivo de grande progresso pessoal para o trabalhador” (p. 26).

Embora pareça que eu esteja condenando a Casa Própria, destaco que ela é sim bem a ser valorizado e conquistado. Ela é uma garantia de abrigo por tempo indeterminado; se a situação de vida piorar, a casa está preservada. É a garantia de um gasto a menos, a fuga do aluguel, também discorrido nas palavras de Sílvio Santos. Mas no Brasil, os sacrifícios que envolvem essa conquista cada vez aumentam mais.

Porém Maricato (1987) indica onde está o problema: para a maioria da população da época, o BNH era como se não existisse. E mesmo assim, atendendo uma população de maior renda, em 1969, a política já é considerada um fracasso: baixa inserção urbana; dívidas dos mutuários; baixa fiscalização na construção dos conjuntos; recursos escassos nas prefeituras para complementar de infraestrutura as habitações.

Além de investir em habitação, o BNH também investiu na provisão de infraestrutura urbana, contribuindo para aumentar o valor de uso das terras [as terras que o mercado queria] e expulsar ainda mais a população de baixa renda para as periferias (MARICATO, 1987). A autora complementa: “o preço da terra que está relacionado à sua localização em relação a equipamentos, serviços e infraestrutura, expulsa uma grande parte da população para lugares distantes dos locais de trabalho e de áreas urbanizadas, frequentemente em loteamentos clandestinos ou irregulares” (MARICATO, 1987, p. 66).

Gera-se então a especulação imobiliária. O Estado demorou a criar medidas para mitigar a especulação. Até hoje fracassou em garantir o cumprimento da função social da propriedade privada. Acontece que, para baratear os custos, os conjuntos eram construídos longe dos centros das cidades e, quanto mais o trabalhador se afasta dos centros, maior é o tempo que ele passa em deslocamentos para acessar a seu local de trabalho, a serviços públicos, etc.

Adiantando o tema do projeto desses conjuntos construídos pelo BNH, que será abordado logo adiante, vale mencionar o que diz Maricato (1987):

aos olhos dos arquitetos eles são muito pouco interessantes, com suas formas repetitivas e monótonas, mas aos olhos da população (...) eles estão no centro de um sonho a ser atingido. O alto nível de carência habitacional praticamente joga por terra os critérios arquitetônicos de qualidade dos espaços habitados, e muitas vezes, até mesmo critérios para um nível mínimo de conforto ambiental (p.

52).

Ou seja, embora de baixa qualidade, não se deve esquecer o que essa moradia pode significar na vida de quem nada possui (Figura 5). Conclui-se, através dos relatos da autora que a *habitação social* no Brasil nunca poderá ser considerada um sucesso, *enquanto não for tratada como um bem social*, e continuar sendo tratada como mercadoria.



*[Enquanto isso, o Sílvio Santos “dá” Casas Próprias. Quem não vai querer? Enquanto o Estado vende Casa Próprias, ainda com o lucro das empresas passadas para as dívidas da população.]*

### Os projetos do BNH

Em relação aos projetos desenvolvidos pelo BNH, o trabalho de Sanvito (2010) é bastante importante. A autora indica uma extensa bibliografia em relação ao tema. Repassarei aqui os pontos mais importantes de algumas obras, para demonstrar que o senso comum referente ao BNH, de modo geral, aponta para seu insucesso arquitetônico e urbanístico.

Dentre vários autores, a autora destaca os trabalhos do arquiteto e urbanista Nabil Bonduki. Fazendo uma síntese de alguns relatos de Bonduki pode-se afirmar que os conjuntos representaram um desencontro entre a habitação social do país e a arquitetura e o urbanismo; desconsideraram os espaços públicos; são monótonos; desintegrados da cidade pré-existente; se localizavam distantes do centro das cidades; apresentam soluções padronizadas, sem consideração com seu meio de inserção; a participação popular na política é inexistente; há uma desconsideração em relação ao entorno e ao meio ambiente; há baixa qualidade nos projetos e materiais; os espaços públicos e privados estão sem definição clara; os equipamentos sociais inexistem; e a lista não termina aí...

Nas palavras do autor,

Figura 5 – Charge ironizando a moradia digna. Disponível em: <<http://moradiaedignidade.blogspot.com.br/2012/04/nos-barracos-da-cidade-ninguem-mais-tem.html>>. Acesso em: 16 set. 2017.

o BNH difundiu um tipo de intervenção que foi adotado em quase todas as cidades do país, independentemente de suas experiências urbanas, sociais e culturais, caracterizando-se pela gestão centralizada, ausência de participação comunitária, ênfase na produção de casas prontas por empreiteiras, localização periférica e *projetos medíocres*” (BONDUKI, 1998, p. 319, grifo das autoras).

*[Enquanto aprendi até o momento que, no geral, as cooperativas habitacionais uruguaias possuem como características: gestão coletiva; participação comunitária; projetos arquitetônicos e urbanísticos bastante satisfatórios.]*

Mesmo assim, Bonduki (1998, p. 317) relembra que o BNH teria sido a primeira verdadeira política habitacional do Brasil, mas “em muitos aspectos ele significou um retrocesso em relação ao que foi realizado pelos IAPs<sup>6</sup>, como na qualidade dos projetos dos conjuntos residenciais”. O autor é bastante crítico também ao dizer que depois de 1964 houve um “divórcio entre a arquitetura e a moradia popular, com graves repercussões na qualidade do espaço urbano” (p. 318).

Bastante marcante também é o relato de Sanvitto (2010) sobre o arquiteto inglês John C. F. Turner.

*[O inglês estudou as potencialidades sociais da habitação informal no Peru pouco antes da promoção do PREVI - Proyecto Experimental de Vivienda -, na década de 60. Sobre esse programa não falarei neste momento, mas para quem se interessa em pesquisar bons exemplos de habitação social, vale a pena conhecer o projeto peruano.]*

Turner visitou o Brasil em 1968, em um de seus textos citou: “mostraram-me *problemas* – favelas, mocambos, alagados, etc. – que considero *soluções*. E mostraram-me *soluções* – conjuntos de habitação de baixo custo – que eu chamo de *problemas*” (TURNER, 1968, p. 16 apud SANVITTO, 2010, p. 151).

*[Deve-se ter o cuidado de não seguir a citação ao pé da letra, trago ela aqui apenas para ilustrar um pouco do que representava, e ainda representam, soluções infelizes para determinados problemas infelizes.]*

Gostaria de mencionar aqui mais dois autores citados por Sanvitto (2010). Rigatti (1995), que dentre outros assuntos, destaca o desenvolvimento de soluções-padrão em todo o Brasil, entre os anos 60 e 80, enquanto na Europa e América já existiam críticas em relação a essas e outras abordagens projetuais apropriadas pelo BNH. Já Rubano (2001 apud SANVITTO, 2010), relata que os projetos do período foram se distanciando dos interesses reais das cidades, das pessoas, dos arquitetos, dos referenciais bem sucedidos de outros países *[posso incluir aqui o bom exemplo do nosso vizinho Uruguai]*, sendo considerados como assuntos voltados mais estritamente à economia e à produtividade.

Rubano (2001 apud SANVITTO, 2010) também comenta que, ainda nesse período, as discussões se encerraram, pois virou senso comum que a única maneira de construir

<sup>6</sup> Um dos primeiros meios de produção habitacional no Brasil, para setores de menor renda e com intervenção estatal, se deu através dos IAPs - Institutos de Aposentadoria e Pensões. Esse sistema atendia apenas seus associados (SANVITTO, 2010). Os IAPs foram criados na década de 1930, no governo de Getúlio Vargas (BONDUKI, 1998). Segundo o último autor, ao se realizarem análises qualitativas de alguns projetos desse período, revelam-se inovações arquitetônicas e urbanísticas. Ele também caracteriza a produção do período como uma “prova evidente da existência no país de capacidade para enfrentar o problema habitacional” (p. 133).

habitação social era à maneira do BNH. Por outro lado, Sanvitto (2010), destacando a reflexão dessa autora, evidencia também “a existência de projetos propositivos que, no entanto, não chegaram a respaldar um conhecimento consolidado para novas experiências de projeto de habitação social nas cidades brasileiras” (p. 151).

*[O que o BNH construiu (e não caiu) ainda faz parte das cidades de hoje, uma herança que vão carregar mais alguns bons anos os tecidos da nossa cidade, assim como as lembranças de Sílvio Santos nos dizendo para fugir do aluguel, que é na CASA PRÓPRIA onde mora nossa felicidade, mesmo que distante do nosso trabalho, família, amigos. A não ser que você seja como a Dona Maria, que quer se afastar do olho gordo.]*

### Outras alternativas e observações

Além da experiência alternativa à Casa Própria mencionada anteriormente - a propriedade de usuários bem sucedida no Uruguai - vale mencionar uma entrevista realizada em 2009 com Raquel Rolnik. Dentre outros tópicos, Rolnik aponta os problemas das políticas habitacionais brasileiras e indica algumas possíveis alternativas que poderiam mudar o infeliz quadro da habitação social presente em toda a história do país.

Rolnik (2009) destaca que, na verdade, simplesmente prover o cidadão com uma unidade habitacional, pode se tornar mais um problema que uma solução – como já mencionado aqui, Jane Jacobs afirmava algo semelhante. Quando “apertar”, ele pode até chegar a vender seu imóvel, por não poder se sustentar. No entanto, a autora salienta que, quem não tem onde morar, ao adquirir uma moradia, mudará de vida, e assim não se pode negar que para muitos a política brasileira foi satisfatória sim. Nesse sentido, argumenta que a saída seria pensar em alternativas mais qualificadas e vantajosas, para o Estado e para a maioria da população:

Com esse mesmo recurso, com essa mesma disposição e priorização, mas com outro componente e outra estratégia agregada, poderia haver mudanças muito significativas (...) Na época do BNH, foram construídas 1,5 milhão de moradias populares, como por exemplo, Cidade Tiradentes, Cidade de Deus. São guetos de não-cidades. De pobre com pobre. Tinham vários elementos possíveis, como trabalhar com empreendimentos com mistura de renda. O empreendedor poderia construir prédios com partes voltadas para diferentes rendas, mas dentro do mesmo lugar (ROLNIK, 2009).

Na época da entrevista, posterior ao período BNH, e se referindo ao Programa MCMV - Minha Casa Minha Vida<sup>7</sup> -, Rolnik (2009) chama de complicado o meio – único – de provisão de moradia através da política habitacional da Casa Própria: “difícil viabilizar que alguém com renda zero seja proprietária de um bem de 50 mil reais”. Acaba excluindo, desse tipo de política, quem mais precisa dela. Relembro que esse quadro também pode se aplicar ao que ocorria no período BNH, lá nos anos 60.

Em função do recorte temporal da minha pesquisa, pouco li em relação às atuais políticas habitacionais brasileiras. No entanto, o que deduzo pelo lido, é que parece que se vive um período pós-BNH, porém bastante carregado com os aspectos negativos

<sup>7</sup> Programa habitacional brasileiro pós-BNH, criado em 2009, durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva.

daquela política. Talvez não tenhamos regredido, mas falta bastante para ser realmente satisfatório.

Um problema – outro – apontado por Rolnik (2009) é que, dentro dos 50 mil, valor de um imóvel no Programa MCMV, grande parte vai para a aquisição do terreno. E a autora salienta: *as políticas habitacionais precisam ter na sua esteira preocupações urbanísticas e fundiárias*. Vale lembrar o que diz Maricato, referente à propriedade privada da terra como um grande obstáculo para a moradia social.

A autora menciona o aluguel como alternativa – opa! Silvio Santos nos ensinou a fugir do aluguel (Figura 6)!



Rolnik (2009) indica que uma política de subsídios que ajudassem as famílias no pagamento do aluguel poderiam ser uma solução, e aí ela apresenta a frase que resume o que aprendi de mais interessante desde o início da minha dissertação:

*a gente tem que entender que direito à moradia não é sinônimo de casa própria. A propriedade e o programa de construção da casa própria são uma modalidade. Mas não são a totalidade [não para os brasileiros em sua história]. Existem muitas alternativas que, mesmo com menos recursos, poderiam garantir direito à moradia para mais gente (grifo das autoras).*

Repetindo, não para os brasileiros.

Se não me estendo ainda mais na discussão, é por que a vida é curta e a minha dissertação é longa.

### Considerações finais

Este relato sobre a política habitacional brasileira presente no *período BNH*, algumas das particularidades arquitetônicas e urbanísticas que gerou e sua comparação com outro “programa” da época, trouxe à tona uma das principais reflexões do trabalho: a proporção do significado da Casa Própria no Brasil. Supõe-se também que o Festival da Casa Própria repercutiu um desejo pela aquisição de Casas Próprias, na mesma época em que os conjuntos do BNH eram promovidos, e precisavam de moradores. *[Coincidência?]*

Observa-se também que os conjuntos habitacionais promovidos pelo BNH trazem em suas configurações arquitetônicas e urbanísticas, reflexos de ideais do pensamento moderno, alguns já questionados a partir dos anos 50, internamente – principalmente

pelo Team X - e fora dos CIAMs (Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna) – Jane Jacobs, etc. Na contramão, apresentou-se outros cenários de políticas habitacionais que se constituem como bons exemplos no campo da habitação social: as cooperativas habitacionais uruguaias e o PREVI (Peru). Esses dois programas, por outro lado, absorveram ideais do cenário de inflexão teórica da época.

Destaca-se que a Casa Própria, naquele cenário do BNH, era vista como a solução de todos os problemas referentes à moradia, e ainda, como a única solução possível. Também em oposição, apresentou-se alternativas em relação à Casa Própria em programas habitacionais, como exemplo, a propriedade coletiva do Uruguai e subsídios à população para pagamento de aluguéis; como também, apontou-se algumas preocupações imprescindíveis para que determinada política habitacional seja, realmente, social: consideração com aspectos urbanísticos e fundiários; distanciamento da especulação imobiliária; não ser o mercado quem dite as regras da política; procurar privilegiar quem – realmente - mais precisa dela, etc.

Conclui-se que, as alternativas e comparações aqui apresentadas, referentes às políticas habitacionais, mesmo que às vezes irônicas, elucidam a relevância deste relato para o campo da habitação social.

Nessa perspectiva, este artigo se relaciona com o tema desta edição da Revista Píxo – *imagens líquidas* da cidade contemporânea -, pois em forma de texto, a imagem líquida que aqui transborda, provém de uma leitura que tem um olhar sobre certo acontecimento – o Festival da Casa Própria -, que o encaixa no contexto das políticas habitacionais do Brasil, ao qual à primeira vista não está relacionado. Porém através de uma mudança do ponto de vista a ele se adequa perfeitamente, ainda mais se comparado a outro fato aqui narrado – o BNH, que realmente é parte daquele contexto. O primeiro acontecimento, o heterogêneo, contribui na disseminação de uma nova imagem de cidade que *não* teria espaço para ser líquida, fluida.

*[Quando foi que a arquitetura virou um artigo de luxo? Tão desligada da habitação social? Eu opino que o BNH foi um importante disseminador. Nos parece que o barato é o ruim, e o caro é o bom. Agora, pensar em soluções para problemas que às vezes é óbvio que surgirão, isso parece custar ainda mais, mas quem paga é a população.]*

Quantas outras ideias e conceitos absorvemos através dos meios de comunicação como verdade única, e absoluta, e feliz? Agradeço a cada nova ampliação de horizonte, a cada posição alternativa sobre a qual tomo conhecimento.

Finalizo dizendo que este ensaio, se utilizado como referencial em trabalhos acadêmicos, deve ser manuseado com cuidado. A hipótese de que o Festival da Casa Própria foi um programa habitacional, e ainda, o único realmente social, *é irônica*. Já as informações que trago no ensaio, como as referentes ao BNH - embora pareçam desoladoras - são verdadeiras. De qualquer modo, recomendo consultar as referências que descrevo aqui, na própria fonte, e assim tirar suas próprias conclusões. Eu realmente concluí muitas coisas neste momento, e não sei se são totalmente válidas, nunca se sabe em relação a quais parâmetros as coisas são verdades. Resumindo, utilize este ensaio criticamente, assim como qualquer outro tipo de produto que chega em sua vida.

Não espero ter dado respostas. Espero, no mínimo, ter deixado mais perguntas sobre o assunto.

Bom final de semana!

## Referências bibliográficas

ARANTES, O.B.F. Cultura da Cidade: animação sem Frase. In: ARANTES, O.B.F. *Urbanismo em fim de linha*. E outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. São Paulo: Edusp, 1998. p. 143-188.

ARAUJO, A.C. *A casa (própria) alugada no Programa de Arrendamento Residencial*: questões da política habitacional e o caso do residencial Cavalari na cidade de Marília-SP. 2007. 349 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2007. Disponível em: <[http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-19022008-154729/publico/Ana\\_Araujo\\_final.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-19022008-154729/publico/Ana_Araujo_final.pdf)>. Acesso em: 1 fev. 2018.

BARONE, A.C.C. *Team 10*: arquitetura como crítica. São Paulo: Annablume, 2002.

BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil*: Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

*CASA Própria Bau da Felicidade*. 1'13" Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7a1BM9VRVXs>>. Acesso em: 29 set. 2017.

CECILIO, M. Las cooperativas de habitación, procedimiento de gestión. In: VALLÉS, Raúl; CASTILLO, Alina del. *Cooperativas de vivienda en Uruguay*. Medio siglo de experiencias. 2. ed. Montevideo: Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, 2015. cap. 3, p. 57-84.

CORREA, C. BAAD: Baja Altura Alta Densidad. In: GARCÍA-HUIDOBRO, F.; TORRITI, D.T.; TUGAS, N. *¡El tiempo construye!* El Proyecto Experimental de Vivienda (PREVI) de Lima: genesis y desenlace. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. p. 150-151.

*FESTIVAL da Casa Própria* - SBT (06/07/1997). 16'18" Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D2kYX7BCoyU>>. Acesso em: 29 set. 2017a.

*FESTIVAL da casa própria em Piumhi!* 2'53". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IjW1n7RmG50>>. Acesso em: 29 set. 2017b.

JACOBS, J. *Morte e Vida nas Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MARICATO, E. *Brasil, cidades: alternativas para a crise urbana*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARICATO, E. *Política Habitacional no Regime Militar*: do milagre brasileiro à crise econômica. Petrópolis: Vozes, 1987.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

NAHOUM, B. Cuatro décadas de cooperativas de vivienda en Uruguay: Cambios y permanências. *Osera*, Buenos Aires, n. 3, p. 1-11, 2010. Disponível em: <[http://webiigg sociales.uba.ar/empresasrecuperadas/PDF/PDF\\_03/Cuatro\\_deca\\_cooperativas.pdf](http://webiigg sociales.uba.ar/empresasrecuperadas/PDF/PDF_03/Cuatro_deca_cooperativas.pdf)>. Acesso em 2 set. 2017.

*PIÃO da Casa Própria*. 2'13". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X0YAnNNK2OE>>. Acesso em: 29 set. 2017.

RIGATTI, D. Apropriação social do espaço público – em estudo comparativo. *Paisagem e Ambiente: ensaios*, São Paulo, p. 141-197, n. 7, 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/paam/article/view/133817>>. Acesso em: 17 set. 2017.

RISSO, M.; BORONAT, Y. *La vivienda de interes social en el Uruguay: 1970 –1983*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1992.

RODRIGUES, S.A; SANTANA, G.C.C. de S. Catálogo de Espetáculos: a teoria hipodérmica no Programa Sílvio Santos. In: XII CONGRESSO DE CIENCIAS DA COMUNICACAO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 12., 2010, Goiânia. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2010. p. 1-11. Acessado em 17 set. 2017. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2010/resumos/R21-0274-1.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2017.

ROLNIK, R. *Estamos perdendo a chance de mudar o paradigma da política habitacional*. Blog da Raquel Rolnik, 09 mai. 2009. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/2009/05/20/estamos-perdendo-a-chance-de-mudar-o-paradigma-da-politica-habitacional/>>. Acesso em: 19 set. 2017.

RUBANO, L. M. *Cultura de projeto*: um estudo das ideias e propostas para a habitação coletiva. 2001. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

RUBANO, L.M. et al. Habitação Coletiva: Reconfigurando a quadra do Carmo, São Paulo. *PARC Pesquisa em Arquitetura e Construção*, v. 3, n. 8, p. 72-80, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8634576/2497>>. Acesso em: 17 set. 2017.

SANVITTO, M.L.A. *Habitação coletiva econômica na arquitetura moderna brasileira entre 1964 e 1986*. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27847/000766074.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 17 set. 2017.

SOUSA, S.M. de. *Sílvio Santos vem aí* – programas de auditório numa perspectiva semiótica. 2009. 196 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: <[http://www.bdt.dndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2009-05-22T145419Z-1981/Publico/Silvia\\_Sousa-Tese.pdf](http://www.bdt.dndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2009-05-22T145419Z-1981/Publico/Silvia_Sousa-Tese.pdf)>. Acesso em: 17 set. 2017.

TURNER, J.F.C. *Habitação de Baixa Renda no Brasil*: Políticas atuais e oportunidades futuras. *Revista Arquitetura IAB*, n. 68, 1968, p. 16-19.

# UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE AS TRÊS ECOLOGIAS E O CURTA “RECIFE FRIO”

Vinícius Mendonça Fernandes<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo tem como objetivo relacionar as visões de três autores que versam de assuntos que se inter-relacionam fortemente no mundo contemporâneo. A partir da visão passada pelo curta metragem “Recife Frio” dirigido por Kléber Mendonça Filho, relacionam-se alguns trechos do filme com as ideias centrais do livro “As três ecologias” de Félix Guattari e com o conceito de “Liquidez” do filósofo Bauman. Os três versam sobre questões contemporâneas nos âmbitos ambientais e socioculturais, e olhando para essas questões com idéias semelhantes que podem ser aproximadas. Os três fazem críticas ao estilo de vida contemporâneo, pouco preocupado com a sustentabilidade das relações sociais e com a preservação do ambiente natural.

Palavras-chave: Recife Frio, as três ecologias, liquidez.

## Abstract

This article aims to relate the views of three authors who deal with subjects that are strongly interrelated in the contemporary world. Taking as a starting point the short film “Recife Frio” directed by Kléber Mendonça Filho, some parts of the film are related to the central ideas of Felix Guattari’s book “The Three Ecologies” and the concept of “Liquidity” by the philosopher Bauman. All three deal with contemporary issues in the environmental and socio-cultural spheres and approach these issues with similar ideas that can be related. All three criticize the contemporary lifestyle which shows little concern for the sustainability of social relations and the preservation of the natural environment.

Keywords: Recife Frio, the three ecologies, liquidity.

<sup>1</sup> Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (2008) e curso-técnico-profissionalizante em Técnico em Edificações pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense (2001). Email: vinifer.arq@gmail.com.



Figura 1 - Imagem retirada do curta “Recife Frio”.

## Introdução

Esta escrita caminha por uma breve reflexão relacionando o livro “As três ecologias” de Félix Guattari<sup>2</sup> e o curta metragem “Recife Frio” dirigido por Kléber Mendonça Filho<sup>3</sup>. Ela também é permeada pelo conceito de “Liquidez” de Bauman.

Tanto o filme quanto o livro versam sobre questões ambientais e socioculturais. No entanto, a visão de cada um pode ser um pouco diferente em virtude de uma abordagem singular, mas o fato é que mostram as possibilidades de declínio tanto do ambiente natural quanto do social. Temática que se aproxima muito do mundo “líquido” de Bauman que cada dia torna-se mais presente no mundo contemporâneo. No curta temos um recorte espacial, onde o enfoque é dado para cidade de Recife e arredores, mas que com certeza poderíamos expandir para qualquer lugar do mundo modificando algumas características.

A escrita se desenvolve por caminhos onde descrevo trechos do filme e os relaciono com o texto de Guattari e apontamentos de Bauman, tendo como objetivo deste trabalho aproximar as visões dos autores a partir do tema central que é a sociedade contemporânea e o seu futuro.

## Desenvolvimento

O curta inicia através de uma reportagem de televisão que nos conta sobre a queda de um meteorito em uma praia de Recife, em Pernambuco. A reportagem é toda feita na língua espanhola, evidenciando que é uma cobertura estrangeira sobre o fato ocorrido, ou seja, um fato com divulgação mundial devido ao seu caráter excepcionalmente curioso.

Em uma das partes do registro, o apresentador está em primeiro plano e ao fundo podemos ver uma praia em um dia muito cinzento, algo totalmente incomum para uma cidade como Recife. Algumas “imagens de arquivo” mostradas (fig.01) deixam claro como a cidade era totalmente tropical em um passado pouco distante, fechando a introdução do filme.

<sup>2</sup> Félix Guattari (1930 — 1992) foi um filósofo, psicanalista e militante e revolucionário francês autodidata.  
<sup>3</sup> Recife Frio (2009) é o mais premiado filme curta metragem brasileiro, escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho.

A questão do meio ambiente natural está intimamente ligada com a proposta do livro e do curta. Toda situação catastrófica ocorrida com a condição climática no filme é causada por uma queda de um meteorito, mas não fica bem esclarecida pelo mesmo. Todos sabem que vivemos em tempos de muita preocupação com as condições de sustentabilidade do planeta em que vivemos, mas que efetivamente pouco fazemos para mudar os rumos que as coisas estão tomando. Um trecho do livro exemplifica bem isso:

Apesar de estarem começando a tomar consciência dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só a articulação ético-política – a que eu chamo de ecosofia – entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões. (GUATTARI, 1990)

Uma crítica é feita pelo autor do livro quando diz:

A instauração a longo prazo de imensas zonas de miséria, fome e morte parece daqui em diante fazer parte integrante do monstruoso sistema de ‘estimulação’ do Capitalismo Mundial Integrado. (GUATTARI, 1990)

Bauman (2010) diz que o Capitalismo é um sistema parasitário que pode prosperar por um certo tempo quando encontra um hospedeiro que ainda lhe forneça alimento. Essa afirmação nos faz pensar do quanto é sustentável esse modelo em que a sociedade se encontra atualmente.

No decorrer das imagens do curta são evidenciados os problemas sociais que na visão do narrador são agravados pelo intenso frio (fig.02). Na visão de Guattari há uma potente ligação entre os três pilares da ecologia, já mencionados anteriormente e fica claro que qualquer modificação altera o equilíbrio entre eles.

O curta também nos mostra essa fragilidade quando são colhidos depoimentos de pessoas desprovidas de teto que relatam suas dificuldades em poder suportar o



Figura 2 - Imagem retirada do curta "Recife Frio".



Figura 3 - Imagem retirada do curta "Recife Frio".

frio intenso morando nas ruas de Recife. Alguns não suportando e chegando até a falecer. São mostradas cenas cotidianas do momento exato da transição entre os dois climas (fig.03) para chamar a atenção de como as pessoas se comportaram durante o processo. Em uma passagem irônica o filme aborda o modo como as diferentes igrejas enfrentam essa situação de transição.

A interação dos habitantes com as novas condições climáticas vão acontecendo como nos mostra uma parte em que dois repentistas – cultura tradicional deles – fazem uso da sua arte nesses novos tempos. Para alguns como o senhor Clodoaldo Alves que trabalha como Papai Noel todos os anos, o clima está muito mais agradável que o calor do passado. As novas temperaturas facilitam seu trabalho, antes muito desgastante, e que agora se torna mais tranquilo em virtude das novas temperaturas mais amenas. Já Patrick Martin, um francês da Bretanha, comprou uma pousada na praia e apostou no sol como astro principal (fig.04). Uma aposta com alta possibilidade de ganho. Porém para sua surpresa o clima mudou drasticamente, ficando muito similar ao da onde morava antes. Essa mudança brusca atrapalhou completamente os negócios, pois os turistas buscavam justamente o sol e o calor característicos da cidade. Agora até pingüins são avistados nas praias, fato inusitado que inclusive chama a atenção de canais de televisão como a Discovery Channel. Até mesmo os vendedores de artesanato necessitam se adaptar aos novos tempos, sendo obrigados a criar novas peças que representem mais fidedignamente o momento atual. Enfim, a realidade mudou completamente, obrigando todos a se adaptarem aos novos tempos.



Figura 4 - Imagem retirada do curta "Recife Frio".

A nova condição climática influencia até mesmo no mercado imobiliário. No curta é mostrada a situação da família Nogueira, que pertence à classe média-alta de Recife e que possui um valorizado apartamento com vista para a praia. Esse apartamento tem uma localização privilegiada e sempre foi sinal de status para qualquer morador. Com a chegada do frio interminável, os preços dos imóveis desvalorizaram muito nesta região, pois o que era um lugar super valorizado agora não é mais (fig.05). Até mesmo o tipo de arquitetura em que foi concebido o prédio, levando em conta muita ventilação cruzada, agora já não é mais bem aceito. Essa nova condição gera disputas curiosas e inimagináveis dentro de casa como, por exemplo, a disputa entre filho e empregada pelo menor dormitório do apartamento, que antes era usado por ela. A justificativa é entendível já que o dormitório é mais quente, em virtude de sua melhor posição e também de possuir poucas aberturas (fig.06). A empregada agora dorme em uma suíte imensa com vista para o mar, mas não está nem um pouco satisfeita. Esse conflito evidenciado mostra de uma forma bem humorada e sarcástica, algumas questões culturais e sociais bem emblemáticas da nossa sociedade.



Figura 5 - Imagem retirada do curta "Recife Frio".



Figura 6 - Imagem retirada do curta "Recife Frio".

O filme nos confirma uma característica atual das pessoas: são na grande maioria altamente individualistas. Na sociedade contemporânea, emergem o individualismo, a fluidez e a efemeridade das relações. Segundo Bauman (2001), "Vivemos em tempos líquidos. Nada foi feito para durar". E corroborando com essa visão, Guattari aponta:

A ecologia social deverá trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, do socius. Ela jamais deverá perder de vista que o poder capitalista se deslocou se desterritorializou, ao mesmo tempo em extensão, ampliando seu domínio sobre o conjunto da vida social, econômica e cultural do planeta, e em 'intenção', infiltrando-se no seio dos mais inconsistentes estratos subjetivos. (GUATTARI, 1990)

No filme vemos alguns traços desta característica nos personagens, mesmo não sendo explicitamente revelado. A abordagem do curta parece ter um viés de ligação entre o humor e a crítica social, o que acaba o tornando ainda mais interessante.

Na parte seguinte do curta temos o seguinte trecho do apresentador: "No Recife, descobri um livro fascinante, dos anos 70. Guia para construir no Nordeste, de Armando de Holanda. O subtítulo diz: Arquitetura com lugar ameno nos trópicos ensolarados. A visão de Holanda para criar construções humanas e generosas parece hoje uma poesia impossível." Nesse momento o autor do curta faz uma crítica ao urbanismo que as cidades latino-americanas adotaram como padrão, tornando a cidade caótica, desumanizada e repetitiva.

Quando Guattari fala em "ecosofia da mente" ele quer dizer que devemos rever nossas relações íntimas da mente e que necessitamos procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens, etc. No filme temos vários trechos em que fica implícito ou até mesmo explícito comportamentos completamente desprovidos dessa ecosofia. O mais claro é quando uma pergunta é feita pelo apresentador: "Onde estão as pessoas?" Após o questionamento, cenas significantes são reveladas com um fundo musical dramático, onde essa questão fica bastante clara (fig.07).

Isso não acontece somente na ficção desse "Recife Frio" criada pelo autor do curta. Nos dias atuais o comportamento é extremamente semelhante, mesmo Recife continuando a ser essa cidade de clima tropical com paisagens naturais exuberantes.



Figura 7 - Imagem retirada do curta "Recife Frio".





Ao final do curta aparece um grupo de pessoas dançando uma música típica da região em uma praia deserta e com clima totalmente nublado. Em certo momento da dança, todos saem correndo em direção a uma pequena nesga de terra, onde os raios solares conseguiram furar o bloqueio das nuvens e alcançar o solo (fig.08). Essa busca incessante pela luz solar demonstra o desejo das pessoas de que as coisas voltem a ser como eram antigamente.

### Considerações finais

Uma grande preocupação revelada por Guattari é o destino da humanidade. Como iremos agir para compreender e possibilitar a continuidade da vida como hoje se conhece, sem, no entanto, transformar seres humanos vivos em zumbis das necessidades econômicas.

A partir do seu conceito de "liquidez", onde a imaterialidade dos fluxos financeiros e a fluidez dos relacionamentos humanos constam como pilares principais dessa teoria, Bauman (2016) diz que "o futuro perdeu seu poder de sedução, no qual não é mais verossímil fazer planos a longo prazo, no qual todas ilusões foram perdidas".

Para finalizar mais uma consideração de Guattari:

No futuro a questão não será apenas a da defesa da natureza, mas a de uma ofensiva para reparar o pulmão amazônico, para fazer reflorescer o Saara. A criação de novas espécies vivas, vegetais e animais, está inelutavelmente em nosso horizonte e torna urgente não apenas a adoção de uma ética ecosófica adaptada a esta situação, ao mesmo tempo terrivelmente e fascinante, mas também de uma política focalizada no destino da humanidade. (GUATTARI, 1990)

Tiram-se algumas linhas de conclusão da intersecção entre o curta Recife Frio, o livro "As três ecologias" de Félix Guattari e conceito de "liquidez" de Bauman. De modo geral, o clima e a sociedade como um todo estão sucumbindo. Os indivíduos que habitam este planeta estão pecando nas relações sociais e com o ambiente natural, de forma que há uma degradação simultânea e que acaba por inter-relacionar ambas. Mas ao mesmo tempo, o filme parece nos salientar que a influencia da condição climática extrema (clima altamente tropical ou extremamente frio) só potencializaria questões

e características já existentes no comportamento do corpo social. Contrariando esse destino fatídico pode-se pensar que essa não é a primeira crise pela qual a humanidade passa e é importante que não se perca a perspectiva e o otimismo a longo prazo, até mesmo Bauman (2016) dizia que "o que nos mantém vivos é a imortalidade da esperança".

### Referências bibliográficas

- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papyrus, 1990.
- FILHO, Kléber Mendonça. *Curta Recife Frio*. Recife-PE, 2009.
- BAUMAN, Z. *Capitalismo Parasitário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Ed. Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z; MAURO, E. *Babel – Entre A incerteza e A Esperança*. Ed. Zahar, 2016.

# PROJETANDO LUGARES COM IDOSOS

## Uma análise da produção acadêmica nacional

**Gisele Silva Pereira<sup>1</sup>**  
**Adriana Araujo Portella<sup>2</sup>**  
**Sirlene de Mello Sopeña<sup>3</sup>**  
**Lígia Maria Ávila Chiarelli<sup>4</sup>**  
**Celina Maria Britto Correa<sup>5</sup>**  
**Tanara Gomes da Costa<sup>6</sup>**  
**Thaís Debli Libardon<sup>7</sup>**  
**Nirce Saffer Medvedoski<sup>8</sup>**  
**Ryan Woolrych<sup>9</sup>**  
**Judith Sixsmith<sup>10</sup>**

1 Doutora em Ciências da Engenharia Ambiental pela Oxford Brookes University (Inglaterra). Mestra em Turismo pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Especialista em Gestão de Marketing pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel). Bacharel em Turismo pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Docente da Faculdade de Administração e Turismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Coordenadora do Curso de Bacharelado em Turismo da UFPEL. Colaboradora no Brasil do Projeto Place-Making with Older People: Towards Age Friendly Communities, financiado pelo ESRC (Economic and Social Research Council) do Reino Unido. E-mail: gisele\_pereira@hotmail.com.

2 Doutora em Desenho Urbano pela Oxford Brookes University (Inglaterra). Mestra em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Pelotas. Docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora no Brasil do Projeto Place-Making with Older People: Towards Age Friendly Communities, financiado pelo ESRC do Reino Unido. O projeto envolve 5 universidades brasileiras e 5 universidades britânicas, tendo sido selecionado na Chamada Internacional CONFAP-CNPQ-ESRC-Newton Fund.

3 Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Pelotas. Pesquisadora assistente do Projeto Place-Making with Older Adult: Towards Age-Friendly Communities.

4 Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestra em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em Desenvolvimento Social pela Universidade Católica de Pelotas. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. Colaboradora no Brasil do Projeto Place-Making with Older People: Towards Age Friendly Communities, financiado pelo ESRC do Reino Unido.

5 Doutora em Arquitetura pela Universidade Politécnica de Madrid (Espanha). Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Pelotas. Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal de Pelotas. Docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. Colaboradora no Brasil do Projeto Place-Making with Older People: Towards Age Friendly Communities, financiado pelo ESRC do Reino Unido.

6 Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas. Arquiteta e Urbanista pela UFPEL.

7 Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas. Arquiteta e Urbanista pela UFPEL.

8 Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela USP. Mestra em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PROGRAU da FAUrb/UFPEL. Colaboradora no Brasil do Projeto Place-Making with Older People: Towards Age Friendly Communities, financiado pelo ESRC do Reino Unido.

9 Professor em Saúde e Bem-estar da Escola do Ambiente Construído da Heriot-Watt University (Reino Unido). Coordenador no Reino Unido do Projeto Place-Making with Older People: Towards Age Friendly Communities, financiado pelo ESRC do Reino Unido.

10 Professora em Saúde Pública, Melhoria e Implementação da Escola de Enfermagem e Ciência da Saúde da Universidade de Dundee (Reino Unido). Colaboradora no Reino Unido do Projeto Place-Making with Older People: Towards Age Friendly Communities, financiado pelo ESRC do Reino Unido.

### Resumo

Este estudo tem como objetivo apresentar um panorama da produção acadêmica nacional sobre a relação entre idosos e senso de lugar. Conforme o contexto de imagens líquidas, a narrativa desta pesquisa parte de uma perspectiva minoritária e de resistência, contemplando o envelhecimento como parte integrante do fluído da vida moderna e contemporânea. Para atingir o objetivo proposto, foram utilizadas as seguintes fontes de busca: o Portal de Periódicos e o Banco de Teses e Dissertações da CAPES. As palavras-chave empregadas foram: envelhecimento; idosos; cidades amigas do envelhecimento; senso de lugar; e desenho urbano. No total, 68 bibliografias foram examinadas (42 artigos, 14 teses e 12 dissertações). Com a finalidade de guiar a coleta de estudos foi produzida uma planilha, contemplando os seguintes aspectos: palavras-chave, áreas de conhecimento, métodos, barreiras e facilitadores de ambientes amigáveis ao envelhecimento. Os resultados destacaram algumas barreiras e facilitadores de tais ambientes. Entre os facilitadores, destacam-se o desenho universal e a acessibilidade. Em termos de barreiras, ressaltam-se as barreiras arquitetônicas, sujeira e insegurança em locais públicos, preconceito, insuficiência familiar e dependência, os quais afetam negativamente o envelhecimento no lugar. Palavras-chave: idosos, senso de lugar, produção acadêmica nacional.

### Abstract

This work aims at presenting an overview of the current state of the Brazilian literature on the relationship between older adults and sense of place. According to the context of liquid images, this research departs from a minority and resistance perspective, addressing ageing as part of the modern and contemporary flow of life. In order to achieve such an aim, the sources of search used were *Portal de Periódicos* and *Banco de Teses e Dissertações da CAPES*. The keywords employed were the following: ageing; older people; age-friendly cities; sense of place; and urban design. In total, 68 texts (42 articles, 14 theses and 12 dissertations) were examined. With the purpose of guiding the studies collected a reading sheet was designed, addressing issues such as: keywords, areas of knowledge, methods, barriers and enablers of age-friendly environments. The results pointed out some barriers and enablers of such environments. Among the enablers, universal design and accessibility are highlighted. In terms of barriers, the architectural barriers, dirt and insecurity in public spaces, prejudice, family insufficiency and dependence are stressed, which affect negatively the ageing in place.

Keywords: older adults, sense of place, Brazilian literature.

### Introdução

O envelhecimento populacional no Reino Unido e no Brasil tem gerado novos desafios na forma de projetar os ambientes urbanos para que estes apoiem e promovam o envolvimento social cotidiano e a vida urbana saudável para os idosos. À medida que envelhecem, os adultos mais velhos enfrentam o declínio de suas capacidades físicas e cognitivas, mudanças nos arranjos de vida e a perda de apoios sociais. Em resposta a essas questões, a agenda do envelhecimento no lugar tornou-se importante na redefinição das políticas para os idosos (ANDREWS; PHILLIPS, 2005). A agenda do envelhecimento no lugar defende que o ambiente preferido para idosos envelhecer é na comunidade onde eles podem permanecer ativos, engajados, socialmente conectados e independentes (WILES et al., 2011). No entanto, para envelhecer, com sucesso, no lugar, depende que os adultos mais velhos tenham um lugar baseado no suporte da participação social, da mobilidade e da vida ativa (SIXSMITH et al., 2014).

O conceito de envelhecimento tem evoluído ao longo dos anos. Segundo Tomasini (2007), desde 1960 há um empenho dos gerontologistas para descrever o processo de envelhecimento. Nesse esforço surgiu o termo envelhecimento bem-sucedido,

formulado por Rowe e Kahn. De acordo com Andy e Yashmi (2014), esse modelo de envelhecimento pode ser definido como um processo que se baseia na prevenção de doenças e incapacidades. Posteriormente esse conceito foi expandido, para incluir manutenção física e função cognitiva e atividades de engajamento social e produtivo (ROWE; KAHN, 1997, 1998).

Tomasini (2007), no entanto, apresenta algumas restrições ao uso do termo, por sua associação a ideia de sucesso e por seu caráter prescritivo, ao não considerar idosos em situação de fragilidade.

Já no novo século, a Organização Mundial de Saúde (OMS, 2002), passa a definir planos de ação visando promover um “envelhecimento saudável e ativo”. Para a OMS, o conceito de “Envelhecimento Ativo” é descrito como sendo o “*processo de otimização das oportunidades para a saúde, participação e segurança, para melhorar a qualidade de vida das pessoas que envelhecem*” (OMS, 2002, p. 12)<sup>11</sup>. Segundo o mesmo documento, o conceito aplica-se a indivíduos e grupos populacionais. A partir desse entendimento as pessoas têm a possibilidade de perceber seu potencial de bem-estar físico, social e mental ao longo do curso de vida. O documento esclarece que nesse caso, a palavra “ativo” está relacionada com aspectos sociais, econômicos, culturais, espirituais e assuntos cívicos, não necessariamente vinculado a possibilidade de se manter fisicamente ativo ou estar trabalhando, destacando que, mesmo aposentados e pessoas portadoras de fragilidades podem permanecer ativamente engajados em questões de sua família, comunidade e até mesmo de seu país.

A novidade é que a partir dessas discussões, além de buscar a promoção de políticas públicas com o objetivo de manter e proporcionar saúde, a noção de envelhecimento passa a incluir a promoção de cidadania e a participação dos indivíduos, em diversas esferas. Conforme a OMS (2002, p. 12)<sup>12</sup>, este entendimento conduz a compreensão de que numa “*estrutura de envelhecimento ativo, políticas e programas que promovem saúde mental e conexões sociais são tão importantes quanto aqueles que melhoram a estado de saúde*”.

Segundo Ribeiro e Paúl (2011), definição de envelhecimento ativo é mais abrangente que o conceito de envelhecimento saudável, uma vez que incorpora aspectos socioeconômicos, psicológicos e ambientais e não só os relacionados à saúde.

A OMS aprofunda essas definições em documento denominado Relatório Mundial sobre Envelhecimento e Saúde, ao recomendar especial intenção de ações de saúde pública abrangentes relacionadas ao envelhecimento, propondo transformação dos sistemas de saúde, superando as concepções mais usuais, fundamentadas em modelos curativos baseados em doença. Ao invés disso, apoiam uma política de atenção integrada e centrada nas necessidades desse público, ao mesmo tempo em que buscam contemplar a diversidade das populações que se encontram na faixa 60+ (OMS, 2015). No documento percebe-se uma evolução nesse conceito ao entender que “*a trajetória do Envelhecimento Saudável de pessoas com demência ou doença cardíaca avançada pode melhorar se elas tiverem acesso a cuidados de saúde acessíveis que otimizem a sua capacidade e se essas vivem em um ambiente de*

11 Tradução livre dos autores: “*Active ageing is the process of optimizing opportunities for health, participation and security in order to enhance quality of life as people age*”. World Health Organization. Active Ageing, A Policy Framework. Second United Nations World Assembly on Ageing, Madrid, Spain, April, 2002. Disponível em [http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/67215/1/WHO\\_NMH\\_NPH\\_02.8.pdf](http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/67215/1/WHO_NMH_NPH_02.8.pdf). Acesso em julho de 2017.

12 Tradução livre dos autores “... *policies and programmes that promote mental health and social connections are as important as those that improve physical health status*” World Health Organization.

apoio”. (OMS, 2015, p. 14).

Entretanto, os ambientes urbanos em seu projeto atual muitas vezes desencorajam o envelhecimento ativo, colocando os idosos em risco de isolamento e solidão (BUFFEL; PHILLIPSON, 2012; ILC, 2013). As cidades urbanas contemporâneas podem ser “não amigas” e “hostis” aos idosos, agindo como uma barreira ao acesso a oportunidades sociais, econômicas e cívicas (SCHARF et al., 2005). Ao abordar esta questão, a política e a prática internacionais estão focadas na criação de cidades e comunidades amigas da idade como ambientes para incentivar o envelhecimento ativo (DAVIES; KELLY, 2014). Trabalhando para esses ambientes, foram desenvolvidas melhores diretrizes para apoiar a caminhada e o *design* inclusivo dos espaços abertos (HAPPI, 2012; IDGO, 2012).

A presente pesquisa reconhece que simplesmente mudar a forma construída não é suficiente para criar um ambiente mais inclusivo para o envelhecimento, pois os lugares são mais do que espaços físicos. Ambientes viáveis são articulados através de um forte sentido de lugar, definido como os vínculos sociais, psicológicos e emocionais que as pessoas têm com seu ambiente (MANZO; PERKINS, 2006). Um forte sentido de lugar resulta do acesso a apoios para a participação ativa, oportunidades para construir e sustentar redes sociais e assumir um papel significativo na comunidade (SEAMON, 2014). Em contrapartida, um sentimento de deslocamento ou “falta de espaço” está associado à alienação, isolamento e solidão, muitas vezes gerando resultados adversos de saúde e bem-estar, particularmente entre os idosos vulneráveis (LEWICKA, 2013). Socialmente, a criação de ambientes urbanos amigáveis à idade que apoiam o sentido de lugar é parte integrante do envelhecimento bem-sucedido, assegurando que os idosos possam continuar a contribuir positivamente na velhice, atrasando a necessidade de cuidados institucionais e reduzindo os custos de saúde e assistência social.

Conforme a relação entre imagens líquidas e a paisagem urbana, cuja liquidez permeia todas as faces da vida humana, incluindo o envelhecimento, a narrativa desta pesquisa parte de uma perspectiva minoritária e de resistência, contemplando o envelhecimento como parte integrante do fluído da vida moderna e contemporânea. As imagens líquidas da cidade contemporânea ligadas ao envelhecimento revelam uma fragilidade fluída, difícil de mensurar mas possível de cartografar e compreender, ao incorporar ao lugar as subjetividades do indivíduo idoso.

O trabalho relatado neste artigo é parte de uma pesquisa mais ampla intitulada “Projetando lugares com idosos: rumo às comunidades amigas do envelhecimento”, a qual é financiada pelo ESRC (Economic and Social Research Council)-Newton Fund. Este projeto possui três objetivos principais: (i) investigar como o sentido de lugar é vivenciado por pessoas idosas de diferentes contextos sociais morando em diversos bairros no Brasil e no Reino Unido; (ii) traduzir essas experiências em projetos para comunidades amigas do envelhecimento para que apoiem o sentido de lugar; e (iii) articular melhor o papel dos idosos como participantes ativos no processo de design através do envolvimento da comunidade em todos os estágios da pesquisa.

Em relação aos procedimentos metodológicos, esta investigação apresenta uma abordagem de estudo de caso transnacional, tendo como objetos de estudo três cidades no Brasil (Brasília, Pelotas e Belo Horizonte) e outras três no Reino Unido (Glasgow, Edimburgo e Manchester). Estas cidades foram escolhidas por representarem amplas características nas áreas urbanas, em termos demográficos (tenências variadas por idade), desigualdade (saúde e desigualdades sociais entre grupos de rendas alta e baixa), topografia (diferentes tipos de densidade e forma urbana) e desenvolvimento urbano (diferentes níveis de transformação física e mudança) (PLACEAGE, 2017).

Dessa forma, o presente estudo tem como foco o componente brasileiro da pesquisa e como objetivo geral apresentar um panorama da produção científica brasileira sobre a relação entre idosos e senso de lugar. No que tange aos métodos de coleta e análise de dados, foram utilizadas como fontes de busca de material bibliográfico o Portal de Periódicos e o Banco de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). As palavras-chave empregadas na busca foram as seguintes: envelhecimento; idoso; cidade amiga do idoso; senso de lugar e; desenho urbano. No total foram examinadas 68 bibliografias (42 artigos, 14 teses e 12 dissertações). Para guiar a análise dos estudos coletados foi produzida uma ficha de leitura, contendo tópicos, tais como: i) palavras-chave; ii) áreas de conhecimento; iii) métodos; e iv) barreiras e facilitadores de ambientes amigáveis ao envelhecimento.

A seguir é apresentado o referencial teórico deste estudo, contemplando temáticas relacionadas à gerontologia ambiental, à cidade amiga do idoso (baseada no Guia da OMS), ao senso de lugar e ao desenho universal.

### Referencial teórico

#### *Gerontologia ambiental*

A gerontologia é uma área de pesquisa interdisciplinar que estuda e explica as mudanças causadas no processo de envelhecimento humano, normal ou patológico, que afeta as relações biológicas, psicológicas e sociais. A gerontologia ambiental nasce do guarda-chuva de abordagens gerontológicas, com a publicação de Kleimeer, em um capítulo da obra *Handbook of Aging and the Individual: Psychological and Biological Aspects*, em 1959, com a pretensão de compreender, modificar e aperfeiçoar as relações existentes entre o comportamento do idoso e o contexto espacial onde está inserido (SATIRO, 2014; TOMASINI, 2004).

A gerontologia ambiental trata de diversas temáticas que envolvem desde o microambiente (ambiente doméstico e privado), indo para os mesoambientes, ou seja, os contextos institucionais, até os macroambientes que sistematizam a experiência do envelhecimento, tais como o estudo das transações em contextos urbano-rurais, segurança, questões de vizinhança, acessibilidade e políticas públicas (BATISTONI, 2014).

Segundo Batistoni (2014), no Brasil existem poucos estudos na área da Gerontologia Ambiental. O campo possui grande potencial de estudos e construção de teorias baseadas na coleta e análise de dados contextualizados sobre as relações entre a pessoa que envelhece e seu ambiente.

Destacam-se os estudos de intervenção desenvolvidos por profissionais da saúde no contexto da prevenção e promoção da saúde, da importância do conceito “*ageing in place*” (envelhecimento no lugar), que em linhas gerais sintetiza as vantagens que o idoso possui ao envelhecer no seu contexto residencial, desfrutando de sua vida comunitária. Entre outros temas frequentes nesses estudos estão as questões de acessibilidade e de segurança (BATISTONE, 2014).

Em se tratando do tema acessibilidade, a gerontologia ambiental postula a interação entre aspectos objetivos e subjetivos da relação pessoa-ambiente. Portanto, a acessibilidade tem sido considerada não como o número objetivo de barreiras ambientais impostas *versus* o grau de preservação da capacidade, mas como a percepção do ajuste individual frente às barreiras ambientais (BATISTONE, 2014).

O processo de envelhecimento é um fenômeno complexo que ocorre de forma multidimensional e qualquer intervenção que vise ao aumento da qualidade de vida dos idosos exige uma visão interdisciplinar. Existe uma lacuna entre teoria e aplicação nos estudos desenvolvidos em áreas aplicadas por pouco fazerem uso do referencial teórico disponibilizado pela Gerontologia Ambiental (TOMASINI, 2005).

As atuações de trabalho da gerontologia ambiental delimitam-se aos seguintes aspectos de interesse: (i) projetos de habitação para idosos, ao estudar os padrões habitacionais, as propriedades, o tempo de moradia e a satisfação pessoal; (ii) o impacto causado pelas mudanças no lar, ao apontar modelos teóricos e diretrizes necessárias às reformas das habitações particulares dos idosos não institucionalizados e para qualificar as acomodações oferecidas nas instituições de longa permanência e, a exemplo desta pesquisa, (iii) o lugar do envelhecimento, ao possibilitar o debate sobre o papel da vizinhança, como ambiente construído e percebido, a partir de uma perspectiva social e política (TOMASINI, 2004).

Na gerontologia ambiental, inúmeros modelos teóricos são desenvolvidos com o objetivo de explicar como o comportamento do idoso é afetado pelas características do ambiente construído, onde se destacam o modelo ecológico e o modelo de congruência. Os dois modelos compartilham a premissa de que o espaço urbano tem o dever de atenuar as dificuldades apresentadas pelos idosos e, com isso, possibilitar que tenham vidas independentes e satisfatórias (SATIRO, 2014; TOMASINI, 2004).

Proposto por Lawton, o modelo ecológico procura compreender a relação do idoso com o lugar de vivência através da sobreposição da proposta de docilidade do ambiente à proposta do ambiente proativo. A docilidade do ambiente é alcançada quando são instalados equipamento de proteção e acessibilidade que permitam que o local seja acessado por idosos com variados déficits físicos e sociais. O ambiente proativo estimula que a capacidade de locomoção seja utilizada pelos idosos para suas práticas diárias. Juntas, as propostas sugerem que o ambiente de vivência deve favorecer a manutenção da rede de relações do idoso com a vizinhança e que este processo contínuo deve resultar em experiências satisfatórias (SATIRO, 2014; TOMASINI, 2004).

Entretanto, ao analisar o modelo ecológico, compreende-se que, por mais que o espaço deva compensar as limitações apresentadas na terceira idade, ele se torna tão prejudicial quanto o ambiente desprovido de acessibilidade quando “faz tudo” para o usuário e, assim, torna-o dependente de suas conveniências e praticidades (TOMASINI, 2004).

Inspirados no modelo ecológico de Lawton, Carp e Carp propuseram o modelo de congruência, apresentado à comunidade científica em duas partes que se diferenciam de acordo com o nível de congruência estabelecido entre o usuário idoso e o ambiente construído. A primeira parte deste modelo analisa as competências pessoais e identifica as características do ambiente (recursos e barreiras) importantes para a realização de tarefas diárias, onde a congruência representa o grau de complementaridade que o lugar (variável 01) oferece ao usuário (variável 02) para que ele possa realizar suas atividades de maneira independente e segura. A segunda parte do modelo aborda as necessidades de ordem superior e, como na primeira parte, analisa as características do lugar. Neste momento, a congruência corresponde à semelhança entre as necessidades especiais do transeunte e o amparo proporcionado pelo ambiente (TOMASINI, 2004).

Conclui-se que o modelo de congruência relaciona as sensações de bem-estar, independência e autonomia às vantagens que os equipamentos urbanos proporcionam ao idoso, por ampliarem sua área de alcance e permitirem que realize suas atividades diárias. Estas três sensações criam o tripé desejado pela gerontologia ambiental e a sua

obtenção depende diretamente das condições de planejamento, projeto e execução do ambiente urbano (SATIRO, 2014; TOMASINI, 2004).

Portanto, os profissionais envolvidos nas questões urbanísticas devem identificar as barreiras existentes nos ambientes externos e incluir estratégias que estimulam a apropriação pelo usuário. Manutenções desta natureza viabilizam o envelhecimento bem-sucedido ao proporcionar sentimentos e atividades inusitadas, onde a curiosidade às futuras descobertas impulsiona a vontade de viver. Neste contexto, o *MIT AgeLab6*, grupo formado por pesquisadores de urbanismo dos Estados Unidos, vestiu voluntários com macacões que limitam o desempenho físico em similitude aos homens de 75 anos de idade, com o intuito de compreender como as barreiras urbanas interferem na realidade dos idosos (SATIRO, 2014).

Outra pesquisa que representa os inúmeros estudos da gerontologia ambiental foi realizada no ano de 2008 e contou com uma amostra 340 participantes (169 senhores e 171 senhoras), todos moradores de Brasília e Natal. Através de uma entrevista semiestruturada, os participantes elencaram seus lugares favoritos e evitados, assim como os motivos que levam a tais escolhas. Os idosos manifestaram que preferem os ambientes que facilitam a interação social quando se sentem alegres e que evitam estes lugares quando apresentam humor negativo. Concluiu-se que os lugares de preferência são influenciados pela história de vida do idoso, por sua interação espacial, pela qualidade desta interação e pelos afetos estabelecidos com o lugar. Tais afetos exercem um papel primordial na relação do idoso com a sociedade e na manutenção do seu desempenho cognitivo, da sua saúde mental e da sua capacidade física (MACEDO et al., 2008).

Por fim, evidencia-se que os aspectos físicos do ambiente são capazes de determinar o estilo de vida, potencializar o sentimento de satisfação por viver e preservar a funcionalidade e autonomia no dia a dia do idoso urbano (TOMASINI, 2004). A Organização Mundial da Saúde (OMS) demonstra sua preocupação na construção de cidades que apresentem estes aspectos através da publicação do *Guia Global: Cidade Amiga do Idoso*.

No Guia Global, a OMS introduz o termo “cidades amigas do idoso” como aquelas que promovem a inclusão participativa e independente dos pós-sexagenários, através da oferta de estruturas e serviços adaptados às limitações do público sênior (OMS, 2008). Bestetti, Graeff e Domingues (2012, p.1) informam que o planejamento dos espaços construídos nas cidades encontra conexões importantes na interdisciplinaridade que compõem a Gerontologia Ambiental, “*mas raramente se apoia em relatos organizados das experiências vividas, especialmente pela percepção de idosos e de profissionais que os atendem*”.

A estratégia da OMS, estabelecida pelo projeto Cidade Amiga do Idoso com diretriz aplicável a diferentes contextos geopolíticos, oportuniza obterem informações realísticas daqueles que vivem nos lugares pesquisados, oferecendo importantes subsídios para ações dos governos (BESTETTI; GRAEFF; DOMINGUES, 2012). Logo, a cidade amiga do idoso é o tema a ser retratado na próxima seção.

#### *Cidade amiga do idoso*

Desenvolvido por Alexandre Kalache e Louise Plouffe, o Projeto Mundial Cidade Amiga do Idoso foi apresentado na sessão de abertura do 18º Congresso Mundial de Gerontologia, no Rio de Janeiro, em junho de 2005. Em maio de 2006 no Canadá, foi realizado o primeiro encontro das cidades colaboradoras. Posteriormente, em maio de

2007 aconteceu o segundo encontro das cidades colaboradoras.

A partir da OMS, o objetivo do *Guia Global: Cidade Amiga do Idoso* é fazer com que as cidades se tornem mais amigas dos idosos, para que estes possam mostrar a importância que possuem para a humanidade. A cidade amiga do idoso se organiza para promover a inclusão dessas pessoas com suas necessidades e graus de capacidade.

Este projeto foi realizado em 33 cidades colaboradoras. Estas cidades representam a multiculturalidade, pois dentre os países colaboradores estão países desenvolvidos e em desenvolvimento que possuem realidades distintas. Destacam-se entre as 33 cidades, megacidades, pequenas cidades, capitais de países e grandes centros.



Figura 1- Itens da cidade amiga do idoso.  
Fonte: Organização Mundial da Saúde, Guia Global: Cidade amiga do idoso, 2009.

Para que este guia fosse elaborado, a OMS implementou grupos focais em todas as cidades colaboradoras, com o intuito de ouvir a população idosa e destacar os obstáculos enfrentados no seu dia a dia, as atividades exercidas e entender como estas cidades estimulam o envelhecimento ativo.

Entre setembro de 2006 e abril de 2007, foram realizados 158 grupos focais, com 1.485 participantes, com mais de 60 anos, de classes sociais distintas. Para complementar a pesquisa, devido à incapacidade física e mental, foram realizados grupos focais com 250 cuidadores e 490 prestadores de serviços que relataram a sua experiência com os idosos. Estes cuidadores e prestadores de serviços auxiliaram com informações pertinentes que não foram ditas pelos idosos, porém com a visão expressada pelo idoso.

A partir de uma pesquisa anterior, o Guia destacou oito itens, divididos em: 1) transporte; 2) moradia; 3) participação social; 4) respeito e inclusão social; 5) participação cívica e emprego; 6) comunicação e informação; 7) apoio comunitário e serviços de saúde; e 8) espaços abertos e prédios (Figura 1).

No item espaços abertos e prédios foi descrito o impacto, características do espaço urbano e do ambiente construído amigável ao idoso. Foi destacada a importância dos espaços verdes, ambientes limpos e agradáveis, calçadas amigáveis, lugares de descanso, cruzamentos seguros para pedestres, acessibilidade, ambiente seguro, ciclovias, prédios amigáveis aos idosos e banheiros públicos.

O tópico transportes públicos e privados descreve a utilização dos meios de locomoção

dos idosos, as tarifas, infraestrutura, equipamentos e outros fatores determinantes para que este idoso tenha um deslocamento adequado, conseguindo realizar suas atividades sociais, civis, dentre outras atividades cotidianas. Neste item foi citada a disponibilidade, custo, confiabilidade e frequência, destinos, veículos amigáveis aos idosos, serviços especializados para esta parcela da população, assentos e gentilezas dos demais passageiros, motoristas, segurança e conforto, paradas e estações, táxis, transporte comunitário, informação, condução de veículos, gentileza para com os motoristas idosos e estacionamento.

A moradia reflete o conforto, segurança e bem-estar. Devido às necessidades físicas, o lugar em que o idoso mora e os serviços de suporte existentes no bairro são de extrema importância. Este item depende da viabilidade financeira, opções existentes de moradia, serviços essenciais, planejamento, adaptações para o usuário e manutenção. Outro fator importante para o idoso são as conexões familiares e comunitárias, o local onde mora, o que traz memórias afetivas das pessoas e do ambiente construído.

A participação ativa dos idosos está relacionada a diversos fatores influenciadores como disponibilidade de acesso, transporte para deslocamento para que assim o idoso possa realizar atividades de lazer, culturais e sociais. Foi observado o quão importantes são as oportunidades acessíveis e de baixo custo, a gama de atividades e divulgação das mesmas, para a comunidade idosa, estimulando a participação para combater o isolamento. Os idosos ressaltaram a importância da troca de experiências com diferentes gerações e o quanto isto é enriquecedor.

A falta de informação sobre as mudanças ocasionadas pelo envelhecimento em conjunto com a falta de contato com os idosos, faz com que a população não saiba lidar com o idoso, com isto, ele se sente desrespeitado e depreciado devido a suas dificuldades. Em muitos casos os idosos são vistos como exemplos de liderança, confiabilidade e experiência. O respeito e a inclusão social do idoso revelam diferentes atitudes em relação ao preconceito, ao comportamento respeitoso ou desrespeitoso, a interação entre diferentes faixas etárias, sua participação e ajuda na comunidade e sua posição dentro do núcleo familiar. Um dos fatores determinantes para a inclusão ou exclusão social é o fator econômico, o que possibilita maior inserção dentro da sociedade, como consumidor e contribuinte.

Os idosos ativos muitas vezes sentem a necessidade de contribuir para a sociedade através de empregos, voluntariado ou com novas qualificações. Verificou-se a vontade de realizar trabalho voluntário, as oportunidades de emprego disponíveis para esta faixa etária, flexibilidade para acomodar trabalhadores e voluntários idosos e seu estímulo a participação cívica, formação, valorização do profissional idoso em diferentes serviços. Para uma maior participação civil, social e lazer é necessário receber informações de eventos e atividades. Com isto, o idoso tem acesso à informação através de rádio, televisão, *internet* e jornal, mas o maior meio de informação é o boca a boca, muitas vezes em espaços utilizados comumente pela comunidade, pois de acordo com os idosos, este meio de comunicação traz maior confiabilidade. Os idosos destacam a quantidade de informação existente, porém nem todas as informações são relevantes e o tamanho da fonte da informação nem sempre é o apropriado, o que afeta o entendimento. Com o avanço da tecnologia, muitas cidades disponibilizam lugares com *internet* para que este idoso aprenda a se comunicar e tenha acesso à informação.

Os serviços de apoio comunitário e saúde são de extrema importância, assim como o seu custo e o acesso a ele. O acesso às unidades assistenciais e o local onde se encontram, são fatores determinantes para o uso, assim como a disponibilidade de serviços ofertados e os serviços para envelhecimento saudável. Muitas vezes os idosos preferem que o serviço venha até eles, devido às necessidades físicas enfrentadas.

O envelhecimento ativo proporciona qualidade de vida e bem-estar, para que isto aconteça é necessário cidades adaptadas e acolhedoras, pois possuem um papel fundamental nesta caminhada.

O *Guia Global: Cidade Amiga do Idoso* quando se refere a lugar menciona tanto aspectos físicos do ambiente quanto sociológicos, culturais e psicológicos. Relata que prédios públicos e espaços abertos afetam a capacidade do idoso em “envelhecer no seu próprio lugar”. Como exemplo, a oferta de bancos e áreas para sentar é uma característica urbana necessária para os idosos. A sensação de segurança no local onde se mora afeta grandemente a vontade de idosos de saírem à rua, que por sua vez, influencia na sua independência, saúde física, integração social e bem-estar emocional. O guia preconiza o estímulo da participação social e combate ao isolamento com variedade de oportunidades perto de onde se mora. Ou seja, o papel dos idosos na comunidade é decisivo para que eles se sintam respeitados e incluídos. Percebe-se que esse lugar para envelhecer não é propriamente físico, como já discutido neste trabalho.

Além desses itens verificou-se que, ao estudar os espaços externos de instituições de longa permanência, Tomasini (2008) estabeleceu alguns temas relacionados a características das áreas externas que influenciaram a utilização desses ambientes em um estudo de caso realizado na cidade de Porto Alegre, identificando que:

A utilização de espaços exteriores são afetados pela sensação de acessibilidade e segurança, considerando a facilidade de se chegar aos espaços sem auxílio e visualização de obstáculos. Destacou também a importância da compleição de elementos de interesse, em especial a existência de vegetação, animais e pessoas. Também foi incluída a necessidade de manutenção de condições físicas que proporcionem sensação de conforto, nomeadamente sombreamento, circulação de ar e existência de locais adequados para sentar. Lugares que transmitam sensação de limpeza, organização e cuidado foram considerados como de interesse dos usuários. A presença de alguma estrutura adequada a realização de atividades de interesse dos usuários também foi evidenciada, bem como a privacidade, considerando a necessidade de permanecer afastado no uso desses espaços, em certas condições (TOMASINI, 2008).

Esse conjunto de pontos indica que um lugar para envelhecer não é propriamente físico. Desse modo, entre os conceitos que são compartilhados por diferentes áreas e que complementam as definições acima, torna-se necessário aprofundar o significado do senso de lugar, tema abordado na próxima seção.

#### *Senso de lugar*

Ao longo do tempo, o conceito de senso do lugar tem sido investigado, aprofundado e interpretado por diversas áreas científicas. Tradicionalmente as áreas de maior interesse são aquelas relacionadas à arquitetura, ao urbanismo e à geografia, em especial a geografia humana, pois o senso de lugar estabelece importantes relações entre o indivíduo e o espaço onde ele está inserido. Dessa forma, tanto os aspectos físicos do ambiente quanto sociológicos, culturais e psicológicos dos seus usuários precisam ser considerados. Essa aproximação de diversas áreas do conhecimento em um conceito, não raras vezes, pode dificultar sua integral compreensão. Além disso, outro fator que torna esse conceito ainda mais complexo é que ele possui estreitos laços com outros que aqui serão apresentados, como identidade e apego ao lugar (HASHMNEZHAD; HEIDARI; HOSEINI, 2013).

Edward Relph é um exemplo de autor com uma visão mais humanista da geografia. O autor traz em sua obra intitulada *Place and Placelessness*, de 1976, uma reflexão sobre dois outros conceitos, espaço e lugar, que precisa ser feita antes que se fale sobre senso de lugar. Relph diferencia os conceitos, mas os trata de forma interligada (RELPH, 1976 apud SEAMON; SOWERS, 2008). Para Relph (2009, p.24), “as partes do mundo sem nomes são espaços indiferenciados, e a ausência de um nome é equivalente à ausência de lugar”<sup>13</sup>. Dessa forma, infere-se que há uma importante diferenciação que ocorre em um espaço através dos processos envolvidos na apropriação humana. Essa apropriação produz um efeito direto no espaço, que passa a ter uma identidade diferenciada, produzindo relações de apego ao lugar e pertencimento (SOBARZO, 2006). Assim, o espaço físico é combinado a aspectos humanos, sociais e culturais de uma forma única a ser percebida pelo usuário.

Nesse sentido, há de se diferenciar senso de lugar de espírito do lugar, também conhecido como *genius loci*. “O sentido do lugar é a faculdade pela qual nós captamos o espírito do lugar e que nos permite apreciar as diferenças e semelhanças entre os lugares” (RELPH, 2009, p. 4)<sup>14</sup>. O espírito do lugar, ainda que dependa de características do usuário para ser experimentado é relativo primeiramente ao lugar, seus atributos, usos, atividades (RELPH, 2009). Por outro lado, o senso de lugar depende primeiramente do usuário, ainda que este seja influenciado pelo lugar. Ele combina os cinco sentidos humanos e mais memórias, fatores individuais e coletivos, de forma que o senso comunitário também é extremamente importante. Fatores físicos, descritivos, são fortemente vinculados aos psicológicos na formação do senso de lugar (HASHEMNEZHAD; HEIDARI; HOSEINI, 2013).

Relph chama de *insideness*<sup>15</sup> existencial a forma mais forte de senso de lugar. É quando há uma conexão entre o usuário e o ambiente de forma que ele saiba que está “em casa”, “na sua comunidade”. Já *outsideness*<sup>16</sup> seria o oposto, causando sensação de estranheza, alienação ao contexto. Essas graduações podem ajudar na compreensão da noção de apego ao lugar, do quanto os indivíduos ou grupos sociais se preocupam com ele (RELPH, 1976 apud SEAMON; SOWERS, 2008). Shamai (1991 apud HASHEMNEZHAD; HEIDARI; HOSEINI, 2013) utiliza seis graduações de senso de lugar: (1) *Consciência de estar em um lugar*, neste nível os aspectos físicos do ambiente são reconhecidos de forma instintiva ou aprendida (RELPH, 2009), mas não há vínculo emocional com o usuário; (2) *Pertencimento a um lugar*, neste estágio não só há familiaridade com os aspectos físicos do ambiente, como também uma conexão emocional; (3) *Apego ao lugar*, quando as conexões emocionais são fortes, o lugar possui uma identidade importante para o usuário; (4) *Identidade com o lugar*, quando os objetivos do lugar satisfazem plenamente os objetivos dos usuários, eles se sentem integrados, parte do ambiente; (5) *Envolvimento com o lugar*, quando os usuários têm um papel ativo e importante no ambiente, não raras vezes ocorre o investimento de tempo e dinheiro em diversas atividades; (6) *Sacrifício pelo lugar*, classificado por Shamai como o mais alto nível de senso de lugar, quando o comprometimento com o ambiente ultrapassa questões individuais.

Em termos psicológicos, o apego emocional é particularmente importante em estudos

13 Tradução livre dos autores: “The parts of the world without names are undifferentiated space, and the absence of a name is equivalent to the absence of place”.

14 Tradução livre dos autores: “sense of place is the faculty by which we grasp spirit of place and that allows us to appreciate differences and similarities among places”.

15 *Insideness*: relativo ao lado interno de algo, no contexto pode-se dizer que o termo se refere a “estar inserido em”.

16 *Outsideness*: relativo ao lado externo de algo, no contexto pode-se dizer que o termo se refere a “estar fora de”.

com pessoas idosas para determinar como são desenvolvidos o significado (*meaning*) e o sentido de lugar (*sense of place*) (PHILLIPS, 2013; DINES et al., 2006). O apego é uma espécie de atratividade ao espaço, dependente dos laços construídos entre ele e seus usuários (HASHEMNEZHAD; HEIDARI; HOSEINI, 2013). Assim, a dimensão temporal também é extremamente importante para o senso de lugar, embora este seja muitas vezes instintivo, como faculdade individual (RELPH, 2009). Através do tempo, ele pode ser fortalecido por memórias que vão sendo atreladas a locais específicos, à permanência no lugar e à constância de um espaço público ao longo do tempo (PHILLIPS, 2013; DINES et al., 2006).

A seguir, por fim, é apresentado o desenho universal como última seção deste referencial teórico.

### Desenho universal

A expressão Desenho Universal foi usada pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1985, pelo arquiteto Ron Mace, que influenciou a mudança de paradigma no desenvolvimento de produtos, arquitetura e projetos urbanos (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2010). Surgiu em decorrência de mudanças e movimentos demográficos, legislativos, econômicos e sociais, entre idosos e pessoas com deficiência ao longo do século XX.

A intenção do desenho universal é simplificar a vida para todos, tornando os produtos, as comunicações e o ambiente construído mais utilizáveis por tantas pessoas quanto possível com pouco ou nenhum custo extra. O desenho universal se propõe a beneficiar pessoas de todas as idades e habilidades.

Lusher e Mace (1989) disseram que, o *design*, em vez de responder apenas às exigências mínimas das leis que garantiam, principalmente, algumas características espaciais especiais para pessoas com deficiência, deveria projetar produtos e espaços para serem utilizados por uma ampla gama de seres humanos, incluindo crianças, idosos, pessoas com deficiência e pessoas de tamanhos diferentes.

O percurso entre as primeiras legislações inclusivas e o desenho universal, foi longo. Iniciou-se nos Estados Unidos, com o movimento pela eliminação de barreiras físicas (*barrier free*) de 1950, que surgiu em resposta a demandas de veteranos de guerra e pessoas afetadas pela epidemia de pólio que defendiam oportunidades em educação e emprego além dos cuidados de saúde institucionalizados e auxílios financeiros para subsistência. Em 1961, a Sociedade Americana de Estandarização publicou a primeira norma de acessibilidade, reconhecendo as barreiras físicas no meio ambiente como um obstáculo significativo para pessoas com deficiências de mobilidade. Nos anos 1970, o grupo que defendia a inclusão de pessoas com deficiência, reforçado pelos veteranos da Guerra do Vietnã, exigiu mais políticas inclusivas, além da acessibilidade física. Ao longo da história, as atitudes da comunidade e as barreiras físicas no ambiente construído impediram as pessoas com deficiência ou restrições, participar plenamente da sociedade. O acesso à educação, ao emprego, à habitação, à recreação, aos eventos culturais e ao transporte foi negado a muitas pessoas. Além do crescimento do número de pessoas com deficiência, a busca pela independência e igualdade de direitos também cresceu, e nas décadas seguintes, as legislações americanas garantiram o acesso à educação, aos espaços públicos e institucionais, às telecomunicações e ao transporte.

Segundo o Manual de Desenho Universal para Habitação de Interesse Social, organizado pela Secretaria de Estado da Habitação (SH) e pela Companhia de

Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU) do Governo do Estado de São Paulo (2010), o conceito de desenho universal surgiu em decorrência de reivindicações de dois segmentos sociais. O primeiro composto por pessoas com deficiência que não sentiam suas necessidades contempladas nos espaços projetados e construídos. O segundo formado por arquitetos, engenheiros, urbanistas e designers que desejavam maior democratização do uso dos espaços e tinham uma visão mais abrangente da atividade projetual. A concepção desse grupo de profissionais baseava-se na preocupação com a oferta de ambientes que pudessem ser utilizados por todos, sem depender, por exemplo, da necessidade de adaptação ou elaboração de projeto especializado para pessoas com deficiência, favorecendo, assim, a biodiversidade humana e proporcionando uma melhor ergonomia para todos.

Embora nos Estados Unidos já houvesse normas técnicas de acessibilidade em vigência, antes do advento do desenho universal os espaços projetados e construídos não eram pensados para serem usados por todas as pessoas, com deficiência ou não. Havia somente locais alternativos ou reservados para indivíduos que apresentavam algum tipo de limitação ou restrição de mobilidade, de sentidos ou de cognição.

Na década de 1990, um grupo de arquitetos e defensores de uma arquitetura e *design* mais centrados no ser humano e na sua diversidade reuniram-se no *Center for Universal Design*, da Universidade da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, a fim de estabelecer critérios para que edificações, ambientes internos, urbanos e produtos atendessem a um maior número de usuários. Esse grupo definiu o conceito de Desenho Universal, como a criação de produtos e ambientes que possam ser usados por todas as pessoas na medida do possível, sem a necessidade de adaptação ou *design* especializado. Também estabeleceu os princípios do Desenho Universal.

No âmbito da Comunidade Europeia, muito embora sua tradição humanista observe a promoção dos direitos humanos em todos os segmentos da sociedade, apenas em 1977 foi promulgada uma resolução destinada a adaptar as habitações e suas respectivas áreas circundantes às necessidades de pessoas com deficiência e mobilidade reduzida. Em 1985, a pedido do Departamento para a Ação a Favor das Pessoas com Deficiência da Comunidade Europeia, foram desenvolvidos estudos sobre a legislação e a prática da acessibilidade nos países membros, que em 1987 deu lugar a um manual europeu com critérios harmonizados e normatizados sobre acessibilidade. Quase uma década depois, em 1996, a Comunidade Europeia estabeleceu o Conceito Europeu de Acessibilidade (CEA). Traduzido em diversos idiomas, o CEA foi utilizado por vários países na revisão de abordagens e diretrizes nacionais. Em 2003, uma versão atualizada do CEA assumiu os conceitos do Desenho Universal e reviu soluções para problemas detectados em projetos de edifícios, construções, instalações, sistemas de informação e de reforço das práticas adotadas pelas instituições da União Europeia (UE). As recomendações decorrentes dessa ação trouxeram benefícios a toda a população da UE, e não apenas às pessoas com deficiência (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2010).

No Brasil, a atual legislação que versa sobre a inclusão de pessoas deficientes se configura como o resultado de um percurso de mais de três décadas, cuja síntese pode elucidar uma mudança conceitual que adveio tanto da resposta das conferências internacionais, como de um longo processo de conceituação da cidadania no país. Assim, observam-se mudanças desde o início dos anos de 1980 no que diz respeito à inclusão social de pessoas portadoras de deficiência, primeiramente em âmbitos mais específicos, como a educação, que se foi ampliando, conforme se reconstruía o conceito, para esferas mais sociais (como a inclusão no esporte, no lazer, no mercado de trabalho, etc.). Iniciou-se naquele momento, o debate sobre a Acessibilidade com o objetivo de conscientização de profissionais da área da construção. A Organização

das Nações Unidas – ONU declarou o ano de 1981, como “Ano Internacional das Pessoas Deficientes”, agenciando, em alguma medida, a motivação dos países em promover a valorização das pessoas portadoras de deficiência na sociedade, o que sem dúvida, fortaleceu a necessidade de eliminação de barreiras arquitetônicas. Em 1985, a Associação Brasileira de Normas Técnicas editou a primeira norma técnica sobre acessibilidade, em resposta às demandas da sociedade. Essa primeira norma foi substituída pela norma técnica NBR 9050: *Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos*, revisada em 2004 e 2015, que “*visa proporcionar a utilização de maneira autônoma, independente e segura do ambiente, edificações, mobiliário, equipamentos urbanos e elementos à maior quantidade possível de pessoas, independentemente de idade, estatura ou limitação de mobilidade ou percepção*” (LUSHER; MACE, 1989), ou seja, sob os preceitos do desenho universal.

O passo seguinte foi a assinatura do Governo Brasileiro na Convenção da Guatemala em 1999, documento no qual se projetava a discriminação do deficiente como proibição. Observa-se que esse ato influenciou o conteúdo da lei nº 10.098 de 2000, na qual se especificou os mecanismos de inclusão ao tratar das eliminações de barreiras arquitetônicas e outros obstáculos ao trânsito de pessoas com deficiências e da acessibilidade nos transportes e na comunicação. Essa lei foi regulamentada pelo Decreto 5296/2004 (Lei da Acessibilidade), que estabelece obrigatoriedade no cumprimento das normas técnicas de acessibilidade a edificações, espaços e equipamentos urbanos.

Em 2008, o Brasil ratificou a Convenção da Organização das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, transformada em emenda constitucional pelo Decreto 6949/2009. Esse decreto reconhece que a sociedade inclusiva é definida pelo respeito e valorização das diferenças; pela igualdade entre as pessoas; por considerar inaceitável qualquer discriminação, inclusive na arquitetura e urbanismo; que a vida não pode ser restringida pelo ambiente construído. É importante que se observe, que a Constituição de 1988 já garantia, legalmente, igualdade a todos os cidadãos sem discriminação.

Entretanto, a inclusão não logra êxito se tratada sob particularidades de ação e sim na globalidade de todos os fatores que contra ela atentam. E é nesta perspectiva de um tratamento global que se destaca o tema do desenho universal, como um caminho para promover a inclusão, muito embora, não possa vir a garanti-la se não ocorrer dentro de uma mudança de valores e comportamentos sociais sobre as pessoas com deficiências.

O conceito de inclusão se refere à possibilidade de participação social em condições de igualdade e sem discriminação. No caso de pessoas com deficiência, reconhecer sua diversidade é fundamental para promover as modificações necessárias para equiparar suas oportunidades. Mudanças nos níveis político, social e atitudinal são fundamentais para criar as condições de acesso efetivo a serviços de saúde e reabilitação, à educação, ao trabalho, ao lazer e à cultura. No entanto, a importância do meio físico e a provisão de equipamentos de tecnologia assistiva, não podem ser relegadas a um nível secundário, visto que os atributos de espaços e objetos podem efetivamente excluir pessoas com deficiências. Além das adaptações no espaço arquitetônico, garantir equipamentos de tecnologia assistiva é muitas vezes fundamental para permitir a inclusão efetiva (ABNT, 2015).

Segundo os preceitos do desenho universal, são as barreiras arquitetônicas, as atitudes negativas e a exclusão social que definem, voluntariamente ou não, quem tem deficiência. Pessoas estão sujeitas a enfrentar restrições em decorrência de acidentes, doenças, pelo processo natural de envelhecimento. A velhice pressupõe



uma sobreposição de diversos tipos de restrições, entretanto, são os ambientes, e não as pessoas, que apresentam deficiências. E ainda que se reconheça que as diferenças individuais e o envelhecimento possam dar lugar a limitações ou restrições, não deveriam ser elas as responsáveis pela exclusão social.

Nesse contexto, as deficiências como anormalidades para as quais a sociedade “normal” dispensa proteção caridosa vem dando lugar à concepção do tratamento que considera o deficiente, permanente ou provisório, e os idosos, com múltiplas e somadas restrições, como cidadão com direito à acessibilidade e equidade nas condições de lazer, trabalho, educação, entre outros. Esse paradigma, cada vez mais aceito, vai muito além da preocupação tradicional pela acessibilidade física, também importante.

Na medida que aumentam a expectativa de vida das populações, a taxa de sobrevivência às lesões mais graves e às enfermidades, o interesse pelo desenho universal deixa de ser caricaturado como aquele destinado a quem precisa de cadeira de rodas. Atualmente, a deficiência não é mais vista como uma característica estática do indivíduo, mas como um aspecto da relação dinâmica entre o indivíduo e os objetos e entre o indivíduo e o ambiente.

Para sistematizar os preceitos do desenho universal para sua aplicação em projetos de produtos, de edificações, urbanos e de arquitetura de interiores, o *Center for Universal Design*, sediado na Universidade da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, estabeleceu sete princípios referenciais. Esses sete princípios e suas diretrizes podem ser aplicados para avaliar projetos existentes, orientar novos projetos de arquitetura e *design* e ainda ser adotados como literatura na área de desenvolvimento de produtos e da construção civil (DISCHINGER; ELY; PIARDI, 2012). São eles:

1. Uso equitativo – o desenho universal não deve ser elaborado para um grupo específico de pessoas e deve ser útil e comercializável para pessoas com diferentes habilidades;
2. Uso flexível – o desenho universal deve acomodar uma ampla gama de preferências e habilidades pessoais;
3. Uso simples e intuitivo - o uso do desenho universal deve ser fácil de entender, independentemente da experiência, conhecimento, habilidades linguísticas ou nível de concentração atual do usuário;
4. Informação de fácil percepção - o desenho universal tem o objetivo de comunicar efetivamente a informação necessária ao usuário, independentemente das condições ambientais ou das habilidades sensoriais do usuário;
5. Tolerância ao erro - o desenho universal deve minimizar os perigos e as consequências adversas de ações acidentais ou não intencionais;
6. Esforço físico mínimo - o desenho universal prevê a utilização de forma eficiente e confortável e com um mínimo de fadiga;
7. Dimensionamento para acesso e uso abrangente – o desenho universal tem o objetivo de oferecer o tamanho e o espaço apropriados para abordagem, alcance, manipulação e uso independentemente do tamanho, postura ou mobilidade do usuário.

Os benefícios do desenho universal para os idosos são muitos. Um ambiente que considere os conceitos do desenho universal pode se adaptar às necessidades que vão mudando ao longo da vida, minimizando assim, o impacto do envelhecimento.

O desenho universal pode permitir que o idoso continue vivendo na sua casa e na sua comunidade apesar da mudança que experimenta em suas habilidades em decorrência da idade. O conceito de pertencimento ao lugar faz com que os idosos sejam capazes de ter uma vida ativa e produtiva na terceira idade. Podem escolher ficar no lugar e junto à comunidade em que se sintam mais confortáveis, sem precisar mudar para

um abrigo institucional, que muitas vezes se torna a única opção. A adaptabilidade promovida pelo desenho universal pode minimizar os sentimentos de frustração que acontecem quando a idade impõe mudanças nas vivências e mobilidade pessoal (CAMBIAGHI, 2012).



Figura 2 - Palavras-chave mais frequentemente encontradas na literatura pesquisada acerca de idosos. Fonte: Os autores, 2017.

## Resultados e discussão

Tendo em vista o objetivo deste estudo, que é apresentar um panorama da produção científica brasileira sobre a relação entre idosos e senso de lugar, realiza-se nesta seção a discussão dos resultados obtidos.



Figura 3 - Áreas do conhecimento mais frequentemente encontradas na literatura pesquisada acerca de idosos. Fonte: Os autores, 2017.

Como resultado da análise sistematizou-se as palavras-chave mais usadas nos estudos coletados, em nuvens de palavras. O tamanho da fonte em que a palavra é apresentada é em função da frequência da mesma: palavras mais frequentes são desenhadas em fontes de tamanho maior; palavras menos frequentes são desenhadas em fontes de tamanho menor (Figura 2).



Figura 4 - Métodos de coleta de dados mais frequentemente encontrados na literatura pesquisada acerca de idosos. Fonte: Os autores, 2017.

Na Figura 2, observa-se que os termos envelhecimento, idosos, ambiente e vida são os termos mais frequentes.

O mesmo trabalho foi realizado para esboçar um panorama das diversas áreas do conhecimento que estudam o tema idosos, como verifica-se na Figura 3.



Ainda, no que concerne aos aspectos intangíveis, os estudos investigados revelam a importância da atuação do gerontólogo no processo de tomada de decisão em projetos, pois através da gerontologia ambiental, é possível estabelecer que a relação com o ambiente interfere no bem-estar subjetivo e regulação dos estados afetivos dos idosos. Além disso, destaca-se a relevância da família, como principal fonte de suporte emocional, instrumental, financeiro e informativo para os idosos. Os apoios familiares podem atuar positivamente na saúde física e mental dos idosos, pois favorecem o enfrentamento, fortalecem o sistema imunológico e contribuem para o senso de controle, para o bem-estar psicológico e para a satisfação com a vida (Figura 5).

Entre as barreiras para ambientes amigos dos idosos, manifestam-se as barreiras arquitetônicas (que, por sua vez, revelam a ausência de desenho universal e acessibilidade), as quais surgem pela falta de rampas de acesso ou de sinalização orientadora; superfícies irregulares, caminhos com percursos sinuosos, equipamentos de lazer fora do alcance dos idosos, bem como baixa luminosidade dos espaços. Além do mais, nem todos os espaços possuem: corrimão, interruptores de luz ao alcance das mãos, barras para os idosos se apoiarem, sistema de segurança (campanha de emergência), piso antiderrapante e sinalizações.

Vale ressaltar que outras barreiras (além da arquitetônica) também são apontadas nos estudos examinados. Por exemplo, sujeira e insegurança nas vias públicas e alta nos aluguéis. Na falta do treinamento de pessoas que atendem ao público com necessidades especiais (incluindo idosos), o preconceito pode ser percebido também como uma barreira, embora este seja um elemento intangível. Os arquitetos, também

Na Figura 3 pode-se verificar que as áreas que mais estudam os idosos são: a Gerontologia e a Psicologia. Também observou-se a frequência da citação de termos relacionados a questões metodológicas, como se nota na Figura 4.

Os métodos de coleta de dados mais comumente utilizados pelos estudos examinados são a entrevista, o grupo focal e o questionário (Figura 4).

Os resultados também apontam algumas barreiras e alguns viabilizadores para ambientes amigos dos idosos. Entre os viabilizadores, destacam-se o desenho universal e a acessibilidade, ou seja, boa sinalização (visual, tátil ou sonora), posicionamento adequado, assim como uso de elementos gráficos facilmente decifráveis e com linguagem adequada às características culturais da população. Além disso, adequação dos equipamentos complementares, tais como assentos, apoios e dispositivos facilitadores de acesso, incluindo rampas e sistemas de elevação.

Quanto à acessibilidade, os estudos verificados conferem destaque à norma brasileira ABNT NBR 9050, a qual trata da acessibilidade a edificações, mobiliários, espaços e equipamentos urbanos. Além dos aspectos físicos, os estudos também ressaltam a importância de elementos intangíveis, a exemplo do lazer e da acolhida: o lazer, enquanto espaço de encontro e sociabilidade; e a acolhida, como exercício da humanização, os quais podem favorecer ou não a adaptação do idoso ao processo de envelhecimento.



são identificados como uma barreira, no sentido que de um modo geral, não conhecem as necessidades específicas dos idosos (o cliente de contato com o arquiteto não é o futuro morador idoso).

Por fim, a insuficiência familiar é mencionada em tais estudos, pois dificulta a prestação da assistência necessária ao idoso, especialmente na presença de dependência resultante de problemas de saúde física e psicológica dos idosos. A dependência pode levar à perda de papéis, à redução da autoridade e ao rebaixamento do senso de controle dos idosos, e, na família, à desorganização emocional, ao luto antecipado, à sobrecarga do papel de cuidador e ao distanciamento nos relacionamentos. A Figura 6 sintetiza a nuvem de palavras de barreiras para ambientes amigos dos idosos.

### Considerações finais

As populações envelhecidas no país vem gerando novos desafios no planejamento de melhores ambientes urbanos que apoiem e promovam o envolvimento social cotidiano e a vida urbana saudável para os idosos.

Os resultados do presente trabalho mostram que as palavras-chave mais usadas nos estudos referem-se a idosos, ao envelhecimento e ao ambiente, respectivamente em ordem decrescente de frequência com que foram citadas. As áreas do conhecimento que mais estudam o tema idosos são a Psicologia, a Gerontologia e a Arquitetura e Urbanismo. Em termos de metodologia, os métodos de coleta de dados mais comumente utilizados pelos estudos examinados são a entrevista, o grupo focal e o questionário.

Os resultados também apontaram algumas barreiras e viabilizadores de ambientes amigos dos idosos. Entre os viabilizadores, destacam-se o desenho universal e a acessibilidade, ou seja, boa sinalização, seja visual, tátil ou sonora; adequação dos equipamentos complementares, tais como assentos, apoios e dispositivos facilitadores de acesso, incluindo rampas e sistemas de elevação. Quanto à acessibilidade, os estudos verificados conferem destaque à norma brasileira ABNT NBR 9050, a qual trata da acessibilidade a edificações, mobiliários, espaços e equipamentos urbanos.

Além dos aspectos físicos, os estudos também ressaltam a importância de elementos intangíveis, a exemplo do lazer e da acolhida. Por fim, entre as barreiras para ambientes amigos dos idosos, manifestam-se as barreiras arquitetônicas (que, por sua vez, revelam a ausência de desenho universal e acessibilidade), a sujeira e a insegurança nos espaços públicos, o preconceito, a insuficiência familiar e a dependência, os quais interferem negativamente no envelhecimento bem-sucedido dos idosos.

Portanto, evidencia-se a importância e a necessidade de incentivar a realização de pesquisas e a produção de novos conhecimentos sobre os temas discutidos neste trabalho. É preciso produzir conhecimento que considere como o sentido de lugar é vivenciado por idosos de diferentes contextos sociais, morando em bairros diversos, tanto no Brasil quanto no exterior.

## Agradecimentos

Os autores agradecem ao ESRC (Economic and Social Research Council), do Reino Unido, pelo financiamento da pesquisa relatada neste artigo.

## Referências bibliográficas

ANDREWS, G., PHILLIPS, D. *Ageing and Place: Perspectives, policy and practice*, 2005.

ANDY, M. A.; YASHMI, N. Design urban area toward aging successfully: Based on Kansei methodology. In: *International Conference on Kansei Engineering and Emotion Research*, Keer, 2014, Linköping.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos*. Rio de Janeiro, p. 148. 2015.

BATISTONI, S. S. T. Gerontologia Ambiental: panorama de suas contribuições para a atuação do gerontólogo. *Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia*, p. 647-657, 2014.

BESTETTI, M.L.T., GRAEFF, B.; DOMINGUES, M.A. O impacto da urbanidade no envelhecimento humano: o que podemos aprender com a estratégia Cidade Amiga do Idoso? In: *Revista Temática Kairós Gerontologia*, 15(6), "Vulnerabilidade/ Envelhecimento e Velhice: Aspectos Biopsicossociais". Online ISSN 2176-901X. Print ISSN 1516-2567. São Paulo (SP), 2012. p. 117-136. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_nlinks&pid=S1809-9823201400030061100020&lng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&pid=S1809-9823201400030061100020&lng=en)>. Acesso em 10 de outubro de 2016.

BRASIL. *Decreto nº 5.296*, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Diário Oficial, Brasília, DF, 03 dez. 2004. Seção 1, p. 5.

BRASIL. *Decreto nº 6.949*, de 25 de agosto de 2009. Promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. Diário Oficial, Brasília, DF, 26 ago. 2009. Seção 1, p. 3.

BUFFEL, T., PHILLIPSON, C. *Ageing in urban environments: Developing 'age-friendly' cities*. *Critical Social Policy*, v.32, n.4, 2012, p. 597-617.

CAMBIAGHI, S. *Desenho Universal – Métodos e Técnicas para Arquitetos*. Senac São Paulo. 2012.

DAVIES, J. K., Kelly, M. *Healthy cities: research and practice*. Routledge. 2014.

DISCHINGER, M.; ELY, V. H. M. B.; PIARDI, S. M. D. G. *Promovendo acessibilidade espacial nos edifícios públicos: Programa de Acessibilidade às Pessoas com Deficiência ou Mobilidade Reduzida nas Edificações de Uso Público*, 2012. Disponível em: <[http://www.mpam.mp.br/attachments/article/5533/manual\\_acessibilidade\\_compactado.pdf](http://www.mpam.mp.br/attachments/article/5533/manual_acessibilidade_compactado.pdf)>.

Acesso em 17 de setembro de 2017.

DINES, N.; CATTELL, V.; GESLER, W.; CURTIS, S. *Public spaces, social relations and well-being in East London*. Bristol: The Policy Press, 2006.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Desenho Universal Habitação de Interesse Social*, 2010. Disponível em: <<http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/Cartilhas/manual-desenho-universal.pdf>>. Acesso em 18 de setembro de 2017.

HAPPI. *Housing our Ageing Population*, 2012.

HASHEMNEZHAD, H.; HEIDARI, A. A.; HOSEINI, P. M. "Sense of Place" and "Place Attachment". *International Journal of Architecture and Urban Development*, vol. 3, nº 1, p. 5-12, 2013.

IDGO. *Inclusive Design for getting Outdoors*, 2012. Disponível em: <[http://www.idgo.ac.uk/design\\_guidance/streets.htm](http://www.idgo.ac.uk/design_guidance/streets.htm)>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

ILC, *Housing for older people: Country paper Brazil*. 2013. Disponível em: <<http://www.ilcalliance.org/images/uploads/publication-pdfs/ILC-Brazil.pdf>>. Acesso em 5 de março de 2017.

LEWICKA, M. Localism and Activity as two dimensions of people-place bonding: The role of cultural capital. *Journal of Environmental Psychology*, v. 36, p.43-53, 2013.

LUSHER, R. H.; MACE, R. L. Design for Physical and Mental Disabilities. In *Encyclopedia of Architecture: Design Engineering and Construction*, 1989.

MACEDO, D.; OLIVEIRA, C. V.; GÜINTHER, I. A.; ALVES, S. M.; NÓBREGA, T. S. O lugar do afeto, o afeto pelo lugar: o que dizem os idosos? *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Universidade de Brasília. Brasília, v. 24, n. 4, out./dez. 2008. p. 441-449.

MANZO, L. C., PERKINS, D. D. Finding common ground: The importance of place attachment to community participation and planning. *Journal of planning literature*, v. 20, v. 4, 2006, p. 335-350.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). *Guia global: cidade amiga do idoso*, 2008, p. 66, ISBN 978 92 4 854730 0. Disponível em: <[www.who.int/ageing/GuiaAFCPortuguese.pdf](http://www.who.int/ageing/GuiaAFCPortuguese.pdf)>. Acesso em 25 de outubro de 2016. Acesso em 25 de maio de 2017.

PHILLIPS, J. Older people's use of unfamiliar spaces. In ROWLES, Graham D.; BERNARD, Miriam (eds). *Environmental Gerontology: Making Meaningful Places in Old Age*. New York: Springer Publishing Company, 2013. p. 199-224.

PLACE AGE. *Projetando lugares com idosos: Rumo às comunidades amigas do envelhecimento*, 2017. Disponível em: <<http://placeage.org/br>>. Acesso em 01 de outubro de 2017.

RELPH, E. A Pragmatic Sense of Place. *Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter*, 2009. Disponível em: <<http://www.arch.ksu.edu/seamon/relph20th.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2017. Acesso em 15 de novembro de 2016.

ROWE, J. W., KAHN, R. L. Successful aging. *The Gerontologist*, 37, 1997. ROWE, J. W., KAHN, R. L. Successful aging. New York: Pantheon/ Random House, 1998.

SATIRO, A. C. Velhices Sustentáveis. *Revista LABVERDE*. Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 8, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2179-2275.v0i8p109-139>>. Acessado em: dez. 2016. Acesso em 18 de novembro de 2016.

SCHARF, T., PHILLIPSON, C., SMITH, A. E. Social exclusion of older people in deprived urban communities of England. *European Journal of Ageing*, v.2, n. 2, 2005, p. 76-87.

SEAMON, D. Place attachment and phenomenology: The Synergistic Dynamism of Place, 2014. In: Lynne C. Manzo & Patrick Devine-Wright, eds., *Place Attachment: Advances in Theory, Methods, and Applications*, pp. 11-22, NY: Routledge, 2013.

SEAMON, D.; SOWERS, J. Place and placelessness (1976): Edward Relph. In: HUBBARD, P.; KITCHIN, R.; VALENTINE, G. (Ed.). *Key texts in human geography*. London: Sage, 2008.

SHAMAI, S. *Sense of place: an empirical measurement*. *Geoforum* 22, 347-358.

SIXSMITH, J., SIXSMITH, A., FÄNGE, A.M., NAUMANN, D., Kucsera, C., TOMSONE, S., Woolrych, R. Healthy ageing and home: The perspectives of very old people in five European countries. *Social Science & Medicine*. DOI: 10.1017/S0144686X13000846, 2014.

SOBARZO, O. *A produção do espaço público: da dominação à apropriação*. GEOUSP - Espaço e tempo, nº 19, p. 93-111. São Paulo, 2006.

TOMASINI, S. L. V. Envelhecimento e planejamento do ambiente construído: em busca de um enfoque interdisciplinar. *Revista Brasileira de Ciências do Envelhecimento Humano*, 2004.

TOMASINI, S. L. V. *Qualificação de Espaços Abertos em Instituições de Longa Permanência para Idosos*. 2008. 325 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

TOMASINI, S. L. V.; ALVES, S. *Envelhecimento bem-sucedido e o ambiente das instituições de longa permanência*. *Rbceh*, v. 4, n. 1, p. 88–102, 2007.

WILES, J. L., LEIBING, A., GUBERMAN, N., Reeve, J., & Allen, R. E. The meaning of “ageing in place” to older people. *The Gerontologist*, 2011.

WORLD HEALTH ORGANIZATION (OMS). *Global age-friendly cities: A guide*. World Health Organization, 2007, p. 75, ISBN 978 92 4 154730 7. Disponível em: <[http://www.who.int/ag\\_eing/publications/Global\\_age\\_friendly\\_cities\\_Guide\\_English.pdf](http://www.who.int/ag_eing/publications/Global_age_friendly_cities_Guide_English.pdf)>. Acesso em 05 de abril de 2016.

parede branca



# CARTOGRAFIA DA (IN)SEGURANÇA NAS CIDADES PEQUENAS

## Uma experiência em Arroio do Padre/RS

Luana Pavan Detoni<sup>1</sup>

A segurança é um tema emergente na contemporaneidade e ecoa diretamente sobre questões da arquitetura e urbanismo. Neste sentido, apresento uma reflexão sobre a segurança nas cidades pequenas, atrelada às experiências enquanto arquiteta-urbanista-cartógrafa no território de Arroio do Padre, localizado no Rio Grande do Sul. O município com 124 Km<sup>2</sup> de área e 2.730 habitantes, sendo destes apenas 454 considerados urbanos, apresenta uma condição peculiar de fronteira enclave com o município de Pelotas, do qual se emancipou recentemente em 1996.

Inicialmente encantada com o imaginário de um território pequeno, fui atraída por supostos valores de segurança. Vistos através das noções de tranquilidade de um lugar pacato, da vigilância natural fruto das relações de vizinhança e da afinidade entre os espaços públicos e privados, dentre outras singularidades. De fato, poderia ser seduzida esteticamente por esta cidadezinha extremamente ajardinada, limpa e organizada, com casas que assinalavam uma qualidade arquitetônica, desde as antigas até as mais recentes. A cada encontro com as intervenções típicas das *artes do saber*, questionava sobre a presença das características dignas de uma *literatura menor*. O ato de criação a partir da reciclagem dos materiais observada nos cata-ventos, nas decorações de Natal, nas floreiras, nos balaços, e os cuidados com as outras formas de vida, as vegetações, desde a ação de aparar a grama, até a execução de um suporte para apoiar o crescimento das árvores. Poderiam ser essas falácias das características *desterritorializantes*, das micropolíticas e dos enunciados coletivos?

Às vezes faz-se necessário um fato esdrúxulo que cause o movimento do ritornelo, *desterritorialização*, *reterritorialização*, *territorialização*, algo que desacomode e seja capaz de romper com os imaginários pré-concebidos. Sob a sensação lúgubre de um dia chuvoso, em uma cidade que contém na área central um cemitério junto à igreja, o percurso passou a revelar fechamentos. A partir de duas abordagens hostis, a primeira a fim de investigar a identidade e procedência, a segunda em prol da defesa da população, e também através dos cães de guarda e pela materialização frequente de cercas e muros. Haveria relações de simulacro entre os modos de vida em Arroio do Padre e os modos de vida presente nos condomínios fechados? Ambos não contêm praças, nem transeuntes, quicá os *homens lentos*, *ordinários* ou *errantes*. Não obstante, foi possível realizar uma cartográfica sensível, marquei aquele território, assim como ele me marcou. Essa experiência discorre sobre as questões da (in) segurança e escorre nas imagens apresentadas enquanto coletâneas.

<sup>1</sup> Professora substituta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na linha de pesquisa de Urbanismo Contemporâneo. Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade Federal de Pelotas (2014). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Cidades Pequenas; Planejamento, Projeto e Desenho Urbano; Zoneamento Ambiental; Morfologia Urbana; Sistema de Informação Geográfica. E-mail: luanadetoni@gmail.com.

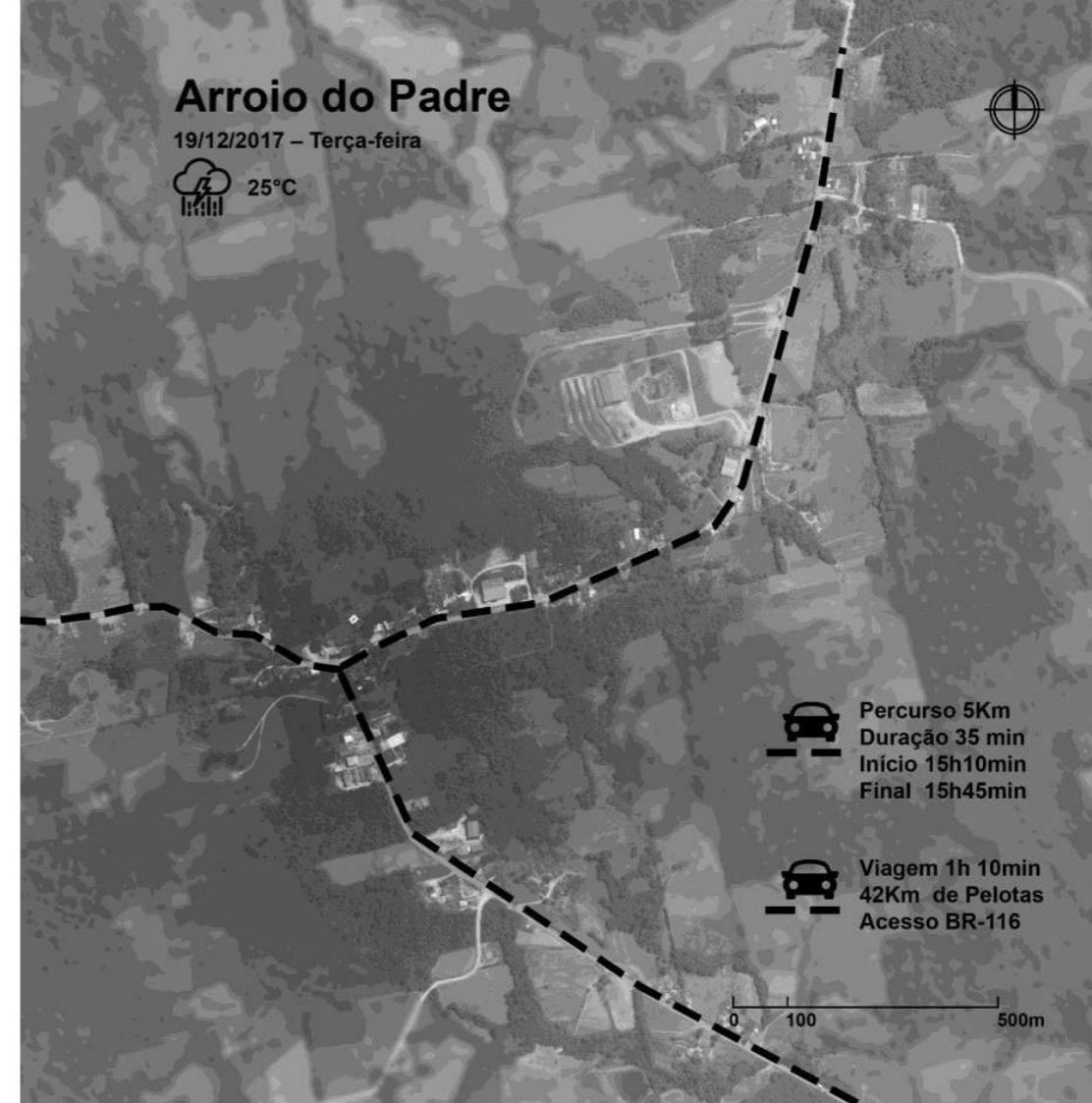


Figura 1- Coletânea Registros de Viagem, Arroio do Padre/RS. Fonte: Software Google Earth, 2017, editado pela autora.



Figura 2- Coletânea Primeira Impressão: Parada de ônibus, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.

Figura 4 - Coletânea Novos Casarões, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.



Figura 3 - Coletânea Antigos Casarões, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.



Figura 6 - Coletânea Artes do Saber 2, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.



Figura 5 - Coletânea Artes do Saber 1, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.



Figura 8 - Coletânea Horizontes, no centro a viatura da Brigada Militar antes da abordagem, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.



Figura 7 - Coletânea Igrejas e Cemitério, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.



Figura 10 - Coletânea Fechamentos, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.



Figura 9 - Coletânea Cachorros, Arroio do Padre/RS. Fonte: da autora, 2017.



## SAMBANDO NA CARA DO MACHISMO!

*Bruna da Rosa Mendes<sup>1</sup>*

*Marina Mecabô<sup>2</sup>*

*Allana da Costa Jeske<sup>3</sup>*

O alarmante número de mulheres assediadas na rua evidencia que a cidade não é vivida da mesma maneira por todos. Há pouca consciência coletiva sobre este crime e o carnaval é um período crítico, então, através de uma ação efêmera de intervenção urbana, buscou-se promover uma conscientização a respeito. A partir de um trabalho acadêmico, conectadas as demandas do momento e inspiradas por projetos em outras cidades, trouxemos para Pelotas uma iniciativa com o objetivo de dar visibilidade às vozes de milhares de mulheres que querem respeito, não só no carnaval, mas no ano inteiro.

O lambe-lambe, cartaz colado em espaço público, mostra-se como uma eficiente ferramenta de comunicação imediata, atingindo mais democraticamente os usuários do espaço urbano quando comparado as redes sociais. É um instrumento de crítica, e quando com frases de empoderamento feminino provoca a reflexão para o pensamento feminista contemporâneo. As frases escolhidas buscam despertar a empatia das pessoas e o respeito, especialmente para com as mulheres. Assim, os cartazes levaram mensagens como “não, é não”, “se ela pediu para parar, parou” e “respeita as mina, as mona e os mano”.

Sua viabilidade é garantida pelo baixo custo, fácil execução e sustentabilidade. A produção foi rápida e a colagem ocorreu na primeira manhã de carnaval já com os blocos na rua. Em folhas de papel foram impressos 48 cartazes com 19 frases, posteriormente colados com uma mistura de água e farinha. Assim estampados em lixeiras, postes e muros abandonados de pontos estratégicos no centro histórico e região do porto, onde há maior concentração de blocos.

Observou-se que devido à programação visual, os lambes chamaram imediata atenção dos transeuntes, além disso, alguns foram arrancados, o que evidencia que cumpriram seu objetivo de provocar. Também foi realizada uma enquete para avaliação da ação, onde foi relatado sucesso em criar uma atmosfera de confiança para que as mulheres exponham sua opinião e possam compreender que não estão sozinhas frente a tantos abusos sofridos nas mais distintas escalas.

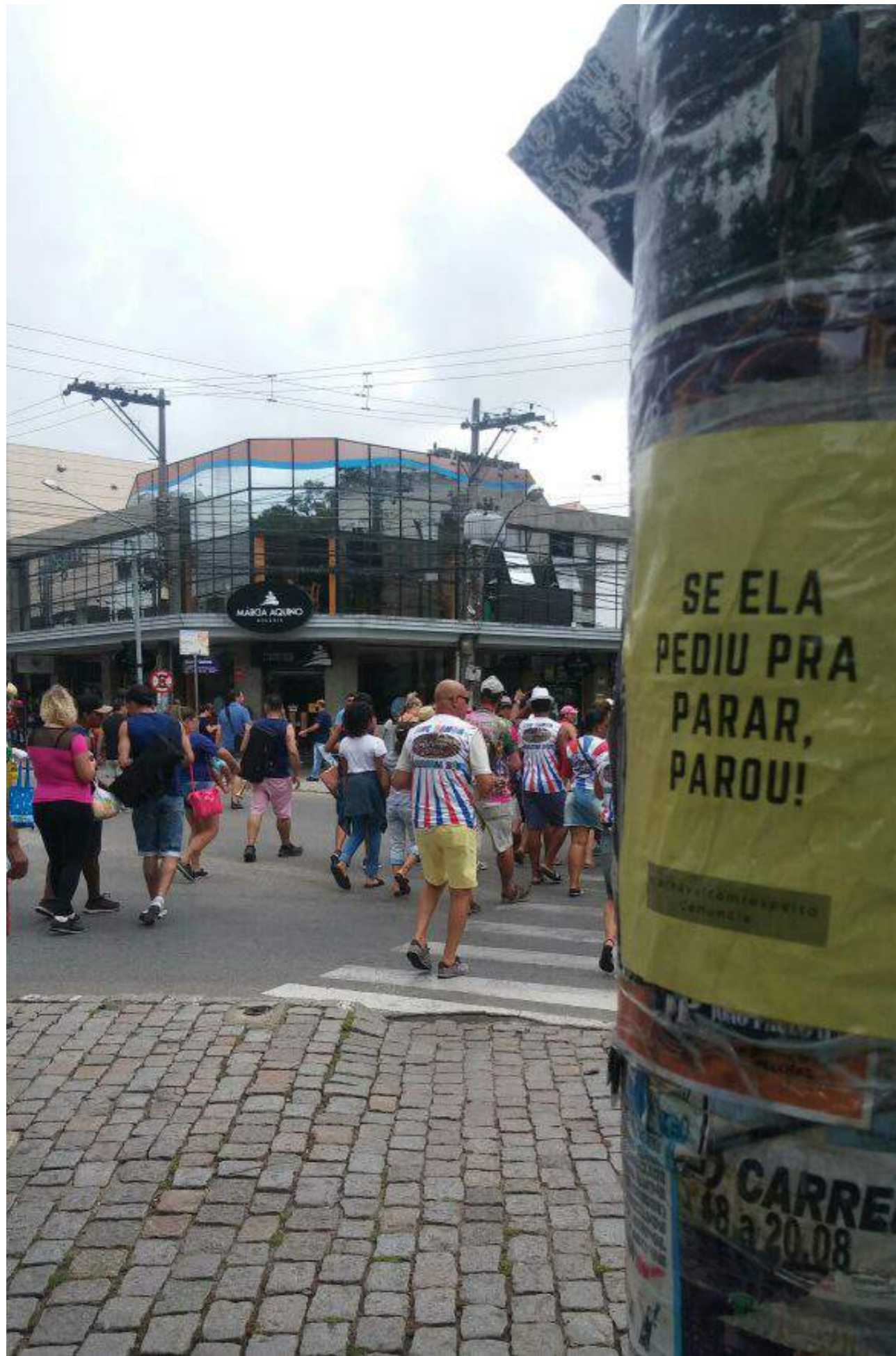
<sup>1</sup> Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: brunadm@gmail.com

<sup>2</sup> Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

<sup>3</sup> Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).







## LIXO NÃO TEM NOME

*Humberto Levy de Souza<sup>1</sup>*  
*Taís Beltrame dos Santos<sup>2</sup>*

Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata o lixo como abrigo do corpo desumanizado.  
Performance ocorrida em pelotas, que retrata a visão do corpo desumanizado num abrigo.



<sup>1</sup> Graduando em Licenciatura em Artes Visuais na UFPel.

<sup>2</sup> Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: tais.beltrame@gmail.com.







## NÓS AMAMOS O BRASIL

**Mariana Mazzetti<sup>1</sup>**  
**Humberto Levy de Souza<sup>2</sup>**  
**Amanda de Abreu<sup>3</sup>**  
**Carlos Henrique dos Santos<sup>4</sup>**  
**Natalia Santana<sup>5</sup>**

O trabalho consiste em um vídeo-registro de 3'08" de duração, de uma ação realizada em dezembro de 2017, em um local da cidade de Pelotas onde diariamente repete-se uma cena: um fusca vermelho com frases pintadas em branco por toda sua extensão como "intervenção militar já!" e "estou cansado de ser feito de trouxa". Este fusca pode ser encontrado diariamente estacionado em frente à brigada dos bombeiros na rua Gomes Carneiro esquina com Rua XV de Novembro.

A ação foi pensada a partir do incomodo provocado pela estratégia do dono do veículo, que ciente de que sua atitude poderia causar revolta em alguns transeuntes (especialmente estudantes que circulam pela região), garante sua proteção da instituição pública, estacionando-o em um local seguro para impedir manifestações de possíveis "vândalos".

Sentindo-nos impotentes perante esse desconforto, retornamos a pensar o Laboratório de Desobediência Urbana<sup>1</sup>, proposto pelo artista Rogério Marques, onde eram produzidos e instalados dispositivos de reversão para mobiliários urbanos hostis e práticas urbanas totalitárias, utilizando-se de materiais acessíveis e não-permanentes, dificultando a deixa para a ação ser enquadrada como ilegal. Com isso em mente, surge a ideia de cobrir o fusca em questão com uma lona preta, tornando a ação ágil e efêmera. A possibilidade de sermos abordados pelos trabalhadores do corpo de bombeiros durante a intervenção era muito provável, então para ironizar a situação decidimos utilizar de símbolos sociais identificantes de manifestantes não marginalizados, ou seja: roupas verdes e amarelas e pau-de-selfie. Eu amo o Brasil!

Não houve nenhum empecilho durante a ação em si, alguns bombeiros presenciaram um pouco confusos, mas não chegaram a intervir. Quando questionados sobre o caso, apenas afirmaram que o dono do carro estava no seu direito de expressar sua opinião.

Levantamos algumas questões após a realização dessa intervenção urbana: Qual foi a reação do dono ao deparar-se com seu protesto silenciado? Qual seria o tratamento dado aos manifestantes se não fossem mulheres brancas fardadas com roupas do Brasil? O que te incomoda na cidade?

<sup>1</sup> Mariana Mazzetti é de Pelotas, é ilustradora, performer e explora os campos da instalação e da escultura nos seus trabalhos. Cursa o bacharel em Artes Visuais pela UFPel. E-mail: marianamazzeiti@hotmail.com.

<sup>2</sup> Humberto Levy de Souza, é da Cidade Tiradentes, pesquisa as paisagens da periferia e vez ou outra se arrisca a fazer arte pública. Cursa licenciatura em Artes Visuais na UFPel.

<sup>3</sup> Amanda de Abreu é de Pelotas, trabalha com instalações, performance e pesquisa o desenho expandido. Cursa licenciatura em Artes Visuais na UFPel.

<sup>4</sup> Carlos Henrique dos Santos é de São Borja, ceramista, ilustrador e também trabalha com performance. Cursa licenciatura em Artes Visuais na UFPel.

<sup>5</sup> Natalia Santana é de Porto Alegre, cria músicas, é ilustradora e tatuadora. Cursa licenciatura em Artes Visuais na UFPel.



Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KvKNNW6HU-o&feature=youtu.be>>.





# NO ME LLAMES DOLORES

*Laura Lopes Cezar<sup>1</sup>*

Lola

*No me llames Dolores, llámame Lola,  
la que siempre va sola por Barcelona buscando follón (...)  
Ay, ay, ay, ay... Lola.  
Ay, ay, ay, ay... Lola. (...)  
Me pregunto si es capricho,  
si es a ti a quien necesito,  
¡Bienvenido Manué! (...)  
Busca, busca, busca que busca<sup>2</sup>*

Lola es atrapada en Passeig de Gràcia por la seducción de la ciudad escaparate, sin los “Manueles,” se detiene en las imágenes del deseo (será este Javier?). Anónima, como los maniqués que se sobreponen de forma líquida a la ciudad, Lola sigue una vez más, sola por Barcelona.

Ay, ay, ay, ay... Lola.

---

<sup>1</sup> Docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Pesquisadora e docente no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU/FAUrb/UFPEL), na Área de Concentração Arquitetura Patrimônio e Sistemas Urbanos, Linha de Pesquisa: teoria, história, patrimônio e crítica da Arquitetura e Urbanismo. Doutorado em Comunicación Visual en Arquitectura y Diseño pela Universidade Politècnica da Catalunya, UPC, Barcelona (2008), bolsista CAPES. Mestrado em Diseño Arquitectónico y Urbano pela Universidade Nacional de Córdoba, UNC, Argentina (2000). Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas, UFPEL (1995). E-mail: arqcezar@hotmail.com

<sup>2</sup> Fragmento de la música “Lola” de la cantante Pastora, 2004.





ISSN 2526-7310

