



REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

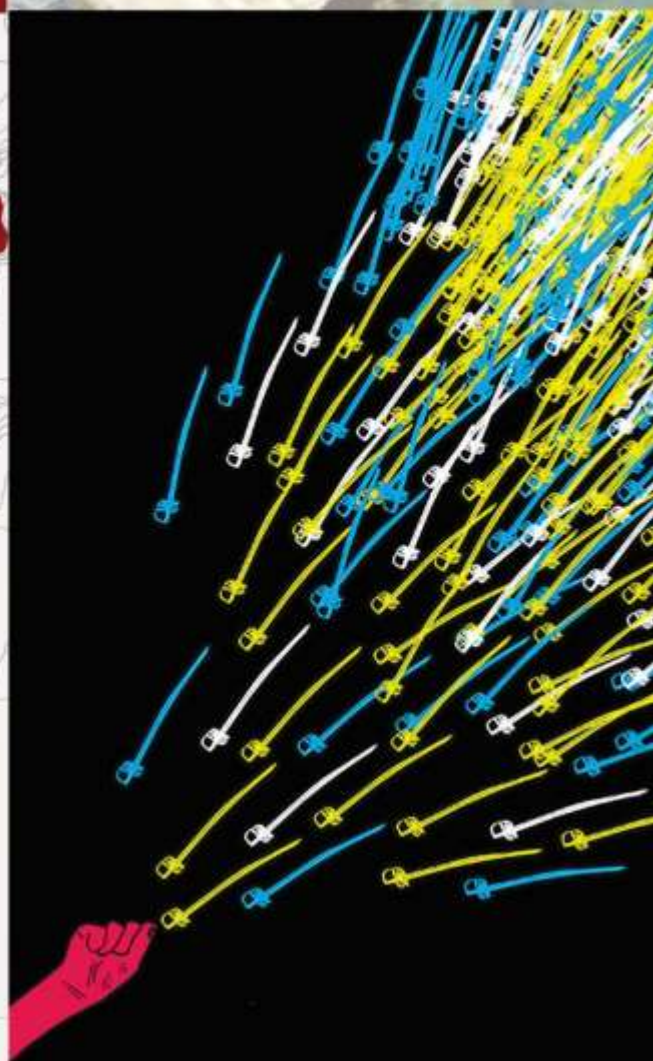
VOL. 05, Nº 2 - 3º TRIMESTRE - 2020

ISSN 2448-1793

Nº 02

Dossiê
20 anos

Curso de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade Estadual de Goiás





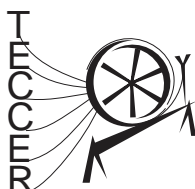
Apoio:



Universidade
Estadual de Goiás



UFG



EXPEDIENTE**Editores do Dossiê:**

Celina Fernandes Almeida Manso
Daniel da Silva Andrade
Maíra Teixeira Pereira
Pedro Henrique Máximo Pereira

Editores da Revista:

Ademir Luiz da Silva (UEG)
Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)
Einstein Augusto da Silva (UNB)

Diagramação e arte:

Einstein Augusto da Silva (LUPPA/CEDOC – UEG/UNB)

Revisor de língua portuguesa:

Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Roberta do Carmo Ribeiro (UEG)

Revisor de língua estrangeira:

Jacqueline Siqueira Figário (UFG)
Anna Paula Teixeira Daher (UFG)
Adriana Aparecida Silva (UEG)

Conselho Científico (pareceristas):

Alcides Freire Ramos (UFU)
Ana Cavalcanti (EBA/RJ)
Arthur Gomes Valle (UFRJ)
Camila Dazzi (CEFET/RJ)
Edgar Silveira Franco (UFG)
Edgard Vidal (CNRS/FR)
Giuliana Vila Verde (UEG)
Haroldo Reimer (UEG/CNPq)
Julierme Sebastião Moraes de Souza (UEG)
Marcos Silva (USP)
Maria de Fátima Oliveira (UEG)
Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
Mary Anne Vieira Silva (UEG)
Poliene Soares dos Santos Bicalho (UEG)
Robson Mendonça Teixeira (UEG)
Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
Rosângela Patriota Ramos (UFU)

Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)
Valmor da Silva (PUC/GO)

Pareceristas *Ad hoc*

Celina Almeida Manso / Universidade Estadual de Goiás
Chikezie E Uzueghunam / University of Cape Town (África do Sul)
Cilene M. Pereira / Universidade Vale do Rio Verde (UninCor)
Claudia Mosquera Rosero-Labbé / Universidad Nacional de Colombia (Colômbia)
Éder Mendes de Paula / Universidade Federal de Goiás
Eduardo Gusmão de Quadros / Universidade Estadual de Goiás
Elisângela Gomes / Universidade Federal de Goiás
Fernando Macias Aranda / Universitat de Barcelona (Espanha)
Glauber Lopes Xavier / Universidade Estadual de Goiás
Joan Oleaque Moreno / Universidad Internacional de Valencia (Espanha)
John Anton Sanchez / Instituto de Altos Estudos Nacionales (Equador)
Jordana Barbosa / Universidade Estadual de Campinas
Jorge Luís Rodrigues dos Santos / Sec. Educação do Rio de Janeiro
José Fábio da Silva / Universidade Federal de Goiás
Karla Castanheira / Universidade Federal de Goiás
Luiz Augusto Coimbra Rezende Filho / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maíra Teixeira Pereira / Universidade Estadual de Goiás
Maria Thereza Avezedo / Universidade Federal do Mato Grosso
Mariza Fernandes / Universidade Federal de Goiás
Pedro Henrique Máximo / Universidade Estadual de Goiás
Rafael Franco Coelho / Universidade Federal de Goiás
Rafael Pereira da Silva / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Renato Vieira / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Roseli Tristão Maciel / Universidade Estadual de Goiás
Solemar Silva Oliveira / Universidade Estadual de Goiás
Suzanne Harris / Pesquisadora Independente (Inglaterra/Malawi/ Argentina)
Tarcízio Silva / Universidade Federal do ABC
Vinícios Kabral Ribeiro / Universidade Federal do Rio de Janeiro
William Alves Pereira / Universidade Federal do Rio de Janeiro

INDEXADORES



MAPEAMENTO URBANO DO INCONSCIENTE COLETIVO



Revista NÓS: Cultura, Estética e Linguagens ♦ Volume 05 - Número 02 – 3º Trimestre - 2020 ♦ ISSN 2448-1793

Índice

EXPEDIENTE	02
APRESENTAÇÃO Celina Fernandes Almeida Manso / Daniel Andrade Maíra Teixeira Pereira / Pedro Henrique Máximo Pereira	09
LITERATURA – POESIA – GERAÇÕES Augusta Faro	23
LITERATURA – CONTO – A GAIVOTA Augusta Faro	25
ENTREVISTA (por Ademir Luiz) UMA ARQUITETURA POÉTICA Gustavo Neiva	28
DOSSIÊ “20 ANOS DO CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS” ENSAIOS E ARTIGOS	
TUDO PARECE TÃO PRÓXIMO E DISTANTE AO MESMO TEMPO: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DO PRÊMIO ROGELIO SALMONA Alexandre Ribeiro Gonçalves	38
OS ENTRES DO ENTRE-METRÓPOLES GOIÂNIA-BRASÍLIA: DAS NARRATIVAS DE UM PERCURSO DE TESE AO PRÊMIO BRASÍLIA 60 ANOS Pedro Henrique Máximo	59
CONCEPÇÃO ESTRUTURAL E LINGUAGEM ARQUITETÔNICA: PROJETO “FÁBRICA DE IDEIAS E INOVAÇÃO”... Daniel da Silva Andrade / Gabriela Gomes Costa / Iara Oliveira Miquelin Murilo Henrique Alves Cordeiro / Jairo Santana Silva	76



MOSTRA(R) O PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO DE ANÁPOLIS: UMA EXPERIENCIA METODOLÓGICA EM AÇÃO	
Milena d'Ayala Valva	105
AVENTURAS PEDAGÓGICAS NO CURSO DE ARQUITETURA DA UEG: ENTRE ENCONTROS E DESCOBERTAS	
Marcelo de Mello	138
ANÁLISE URBANO-ARQUITETÔNICA: EXPERIÊNCIAS METODOLÓGICAS E REPERTÓRIO PROJETUAL PARA O ENSINO DE TEORIA E HISTÓRIA EM ARQUITETURA E URBANISMO	
Sandra Catharinne Pantaleão Resende	151
AS LEITURAS DA OBRA DE ADOLF LOOS: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE	
Carolina Rodrigues Boaventura / Deusa Maria Rodrigues Boaventura	177
GRAFFITI – ARTE, CIDADE E COMUNICAÇÃO	
Oswaldo Lino Alves Júnior	197
(RE)PRODUÇÃO POPULAR DO MODERNO: APROPRIAÇÕES DA COLUNA DO PALÁCIO DA ALVORADA	
Talles Lopes de Oliveira Laila Beatriz da Rocha Loddi	215
PATRIMÔNIO E PRESERVAÇÃO: ELO ROMPIDO EM ANÁPOLIS, GOIÁS	
Lara Ferreira Amaral / Mário Pinto Calaça / Richardson Thomas da Silva	232
ESTÚDIO 41: ARQUITETURA E TERRITÓRIO ARQ.URB_UEG.com EMERSON VIDIGAL	
Emerson José Vidigal	252
PRETEXTOS PRETÉRITOS COMO PRESENTE, MAS SEM FUTURO	
José Renato de Castro e Silva	278
ARTIGOS OUTROS	
BRENDA STARR, REPORTER: UMA ESTRELA DOS QUADRINHOS	
Jaqueline dos Santos Cunha	293

O CAPIM TEM SABOR:

FESTEJOS E SABERES NA TRADIÇÃO DO LOUVOR A SÃO JOÃO BATISTA...

Lorena Santana Ribeiro

Mary Anne Vieira Silva 311

IMAGENS ALEGÓRICAS:

A CONFLUÊNCIA DAS TEMPORALIDADES NA IMAGINAÇÃO MÍTICA

Daniel Lula Costa 332

DESENCANTO ENCANTA COM SEU CARNAVAL DE RUA:

FUNDAÇÃO E PRIMEIRAS APRESENTAÇÕES

Nélia Cristina Pinheiro Finotti 358

ENSAIO / MEMÓRIA

ENTRE MEMÓRIAS PESSOAIS E RECORTES DE JORNAIS:

O DIA EM QUE EU NASCI

Marcelo Silva Perigolo 391

RESENHAS

O SEPTUAGÉSIMO ANIVERSÁRIO DO DISCO DA MÚSICA MOÇAMBICANA

Jean Carlos Vieira Santos 413

A IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE

Maria de Fátima Pereira da Silva Lima

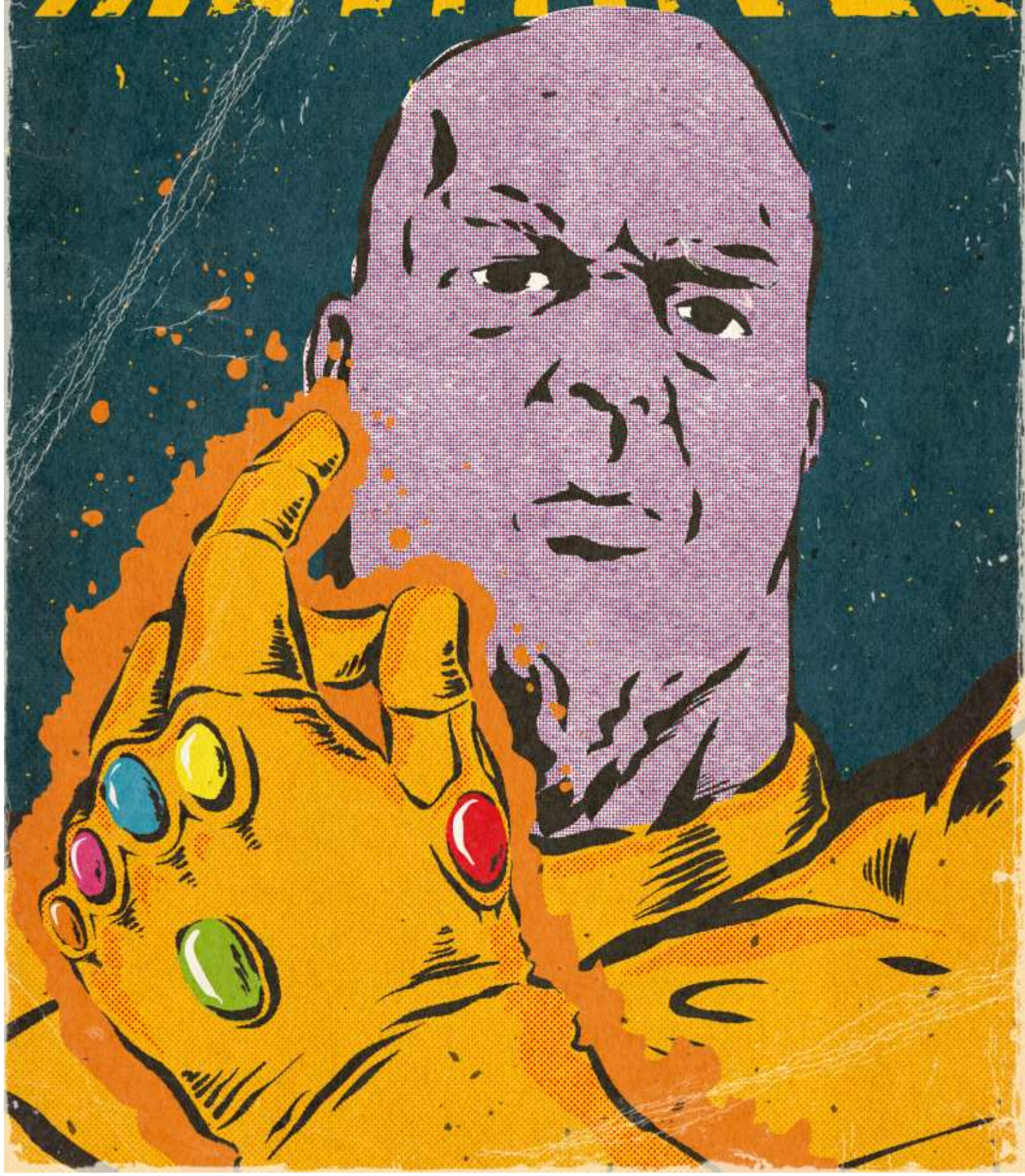
Dayane Rita Da Silveira 418

PERFIL DOS ARTISTAS

SARAH CABRAL / TALLES LOPES / ÁUREO ROSA / JEORGE DOS ANJOS

por Ana Paula Faria / Andréia Camilo 426

EU SOU **INEVITÁVEL**



Apresentação

ISTO NÃO É SÓ UMA APRESENTAÇÃO

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667868>

É com imensa alegria que apresentamos aos leitores da **Revista Nós** – Cultura, Estética & Linguagens, o **Dossiê 20 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás** (UEG). No entanto, este texto não é só uma Apresentação. Refere-se a um documento que traz em seu bojo um caráter de memória das atividades comemorativas do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG.

Em 2020, o referido curso, locado no Campus Anápolis de Ciências Exatas e Tecnológicas - CET, completa 20 ANOS. Para sua comemoração, a coordenadora do curso, professora Dra. Angélica de Amorim Romacheli e o seu colegiado de professores e representantes estudantis haviam validado, no ano de 2019, uma série de atividades e eventos, com público alvo amplo e variado, para a promoção de (re) encontros entre a comunidade acadêmica, os profissionais da área e a sociedade civil.

Naquele ano foi estipulada, entre seus membros, uma Comissão Organizadora¹ para o planejamento e execução de tal evento, que contou com a liderança da professora Dra. Celina Fernandes Almeida Manso. Desde então, uma série de reuniões

¹ Em 2019, a comissão organizadora do Evento foi composta pelos professores: Angélica de Amorim Romacheli, Anelizabeth Alves Teixeira Pazini, Celina Fernandes Almeida Manso, Fernando Camargo Chapadeiro, Gilson Carlos David e José Renato Castro e Silva.

ocorreram a fim de aglutinar esforços e viabilizar as atividades que marcariam a chegada do vigésimo aniversário do curso².

Mas, juntamente com 2020 chegaram os desafios impostos pela pandemia da COVID-19. A Comissão Organizadora, em decorrência deste fenômeno global que ainda pouco conhecemos sobre seus desdobramentos, teve de repensar, redesenhar e reformular a agenda programada para o evento e seus próprios conteúdos³. Em meio aos dias de tristeza, tínhamos algo importante a celebrar, os 20 anos de desafios, 20 anos de aprendizado e ricas vivências nos âmbitos do curso. Trata-se do conjunto das trajetórias de dezenas de professores e centenas de alunos e egressos que passam e passaram por aqueles corredores e Ateliês ao longo desses anos.

Originalmente, a Comissão Organizadora havia planejado um evento concentrado em uma semana, com mostras de filmes, *workshops*, incursões na cidade de Anápolis, exposições artísticas e arquitetônicas, palestras, a 1ª edição do Seminário Construir e Habitar (I COHABITAR 2020), com tema Cidade, Territórios e Cidadania, com enfoque acadêmico-científico, além da publicação deste Dossiê.

Isolados em casa e angustiados com o momento, os membros da Comissão Organizadora propuseram a midiatisação dos eventos e atividades de comemoração, sendo alguns possíveis e outros inviabilizados. A mostra de filmes, os *workshops* e as incursões pela cidade foram descartados. As exposições foram adiadas para momentos

² Grupos de trabalho foram formados contando com a participação dos professores do curso para planejamento e execução das ações programadas no âmbito do evento de comemoração dos 20 anos do Curso de Arquitetura. A criação da identidade visual e das peças gráficas para divulgação nas redes sociais e mobilização social contou-se com José Renato Castro e Silva, Ana Paula Costa, Simone Buiati e Rangel Henrique Brandão Silva. Para definição do escopo da proposta do I SEMINÁRIO CONSTRUIR E HABITAR foi fundamental a colaboração Comitê Organizador e Científico com a participação dos professores: Alexandre Ribeiro Gonçalves, Daniel da Silva Andrade, Máira Teixeira Pereira e Pedro Henrique Máximo Pereira. Além do seminário outras atividades programadas foram distribuídas da seguinte forma entre os colaboradores: Laila Beatriz Loddi, Daniel da Silva Andrade e Tales Lopes de Oliveira (graduando do 10 período) participaram da estruturação das oficinas e apresentações culturais. As exposições temáticas ficaram a cargo do grupo composto por Alexandre Gonçalves, Cristiano Lemes (Curador), Marisa Felix Araújo, Máira Teixeira Pereira. As sessões de curta-metragem foram planejadas por Ademir Luiz da Silva e Eliézer Bilemjian Ribeiro.

³ Para redesenhar, repensar e reformular a agenda do evento contou-se com a colaboração dos seguintes professores: Angélica de Amorim Romacheli, Celina Fernandes Almeida Manso, Fernando Camargo Chapadeiro, José Renato Castro e Silva e Milena D'Ayala Valva.

futuros, juntamente com o I COHABITAR 2020, com previsão para ocorrer em 2021. Diante das exaustivas e frequentes reuniões virtuais, tal comissão decidiu dar ênfase nas palestras, nos encontros virtuais públicos e no presente Dossiê.

As palestras ocorreram em dois períodos, nomeados de Ciclo de Palestras ARQ.URB_UEG.com⁴, que contou com a presença ilustre do Dr. Emerson Vidigal (UFPR), Dra. Heliana Comin Vargas (USP), Dr. Fábio Mariz Gonçalves (USP), Dr. Frederico de Holanda (UnB), arq. Marcelo Ferraz (Brasil Arquitetura), Dr. Andrey Schlee (UnB), arq. Luiz Eduardo Índio da Costa (INDIO DA COSTA A.U.D.T) e Dra. Sylvia Ficher (UnB), além dos debatedores e mediadores da casa e da região de abrangência do curso⁵. Este interessante movimento de aproximação com outras instituições de ensino e profissionais de arquitetura e urbanismo, renomados no Brasil e no exterior, enriqueceram o debate sobre a arquitetura, o urbanismo e a cidade, seja na prática de projeto, seja na pesquisa e no ensino.

As Rodas de Conversas ARQ.URB_UEG.com egressos, alunos e professores⁶ nos nutriram com discussões de importantes conteúdos ampliados, tão relevantes no nosso fazer diário. Tal evento procurou conceder uma espécie de homenagem a sua ampla comunidade, dando ênfase em retrospectivas de momentos importantes e narrativas

⁴ A criação identidade visual e abertura do Canal YouTube do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás-UEG (<http://youtube.com/arqurbueg>) e as transmissões ao vivo somente foram possíveis pelo trabalho sincronizado dos professores colaboradores: Esp. Eliézer Bilemjian Ribeiro, Me. Fernando Camargo Chapadeiro, Me. José Renato de Castro e Silva, Me. Rangel Henrique Brandão Silva e dos estágios da Coordenação do Curso, Áurea Gomes de Mattos e João Pedro de Oliveira Santos.

⁵ O Ciclo de Palestras ARQ.URB_UEG.com contou com a participação especial dos professores músicos Dr. Daniel da Silva Andrade e Esp. José Maurício Sousa e a presença marcante de Me. Manuel Balbino, renomado arquiteto goiano. Participaram das palestras transmitidas ao vivo, respectivamente, como debatedores e mediadores: Me. Manoel Balbino e Me. Fernando Camargo Chapadeiro; Dra. Angélica de Amorim Romacheli e Dra. Celina Fernandes Almeida Manso; Dr. Wilton de Araújo Medeiros e Dra. Angélica de Amorim Romacheli; Dr. Patrick Di Almeida Vieira Zechin e Me. Bruno Bomfim Moreno; Dra. Milena D'Ayala Valva e Me. Maryana de Souza Pinto; Dra. Deusa Maria Rodrigues Boaventura e Dr. Ademir Luiz da Silva; Dra. Anelizabeth Alves Teixeira Pazini e Dra. Ludmila Rodrigues de Moraes; Dra. Maíra Teixeira Pereira e Dra. Ana Amélia de Paula Moura.

⁶ Colaboraram como mediadores e na organização dos roteiros das Rodas de Conversa ARQ.URB_UEG.com egressos os professores Esp. Eliézer Bilemjian Ribeiro (escritórios de arquitetura), Dr. Ademir Luiz da Silva (fazendo arte), Dra. Celina Fernandes Almeida Manso (gestão e cidade), Dra. Milena D'Ayala Valva (arquitetura e raça), Me. Fernando Camargo Chapadeiro (estudantes pioneiros) e Me. Rodrigo Santana Alves (professores pioneiros).

atuais sobre os diversos processos de construção de saberes nos âmbitos do curso. Durante as conversas, os acúmulos de experiências daqueles que fizeram e fazem parte desses 20 anos ficaram evidentes e contribuíram com a riqueza e variedade de debates, discussões e problematizações.

Para sua organização, as Rodas de Conversas ARQ.URB_UEG.com foram distribuídas em seis encontros notadamente marcados por temas relevantes e caros à trajetória do curso. Os temas escolhidos foram: escritório de arquitetura, fazendo arte, gestão e cidade, arquitetura e raça, estudantes pioneiros e professores pioneiros. Além do mais, as atividades de comemorações dos 20 anos do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG se encerram com a palestra da profa. Dra. Raquel Rolnik (USP).

Como já exposto, a presente edição do **Dossiê 20 anos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás** estava prevista no cronograma de comemorações. As atividades remotas que alteraram a execução de diversas atividades acima elencadas não impossibilitaram que este documento fosse produzido. Pudemos, neste sentido, diante das limitações apresentadas pelo contexto, dar andamento a sua execução, cuja finalidade foi, além de celebrar o aniversário do referido curso, fortalecer os vínculos do curso de Arquitetura e Urbanismo com o Programa de Pós-Graduação TECCER.

As aproximações com o TECCER e a **Revista Nós** são muitas, mas nos limitaremos aqui aos conceitos que constituem seus temas principais. A **Revista Nós** é, na essência, interdisciplinar, e admite abordagens sobre temas relevantes como a Cultura, a Estética e as Linguagens. Arquitetura e Urbanismo, embora goze de autonomia disciplinar, é constituída essencialmente de conhecimentos e princípios interdisciplinares, no qual o projeto e o espaço são as sínteses. Além do mais, não é possível compreender o fenômeno arquitetônico e urbanístico independentemente dos conceitos-tronco trazidos no subtítulo desta Revista. A arquitetura, a cidade e o urbanismo são expressões irremediavelmente culturais, invariavelmente estéticas e se expressam, incontornavelmente, a partir de linguagens. Deste modo, com esta edição comemorativa e não por isso menos científica e acadêmica, procuramos trazer à tona

questões, inquietações e constatações sobre estes temas que orbitam entorno da Arquitetura e Urbanismo.

Cabe o destaque que as abordagens deste Dossiê sinalizam para o I COHABITAR: Construir e Habitar. Pretende-se, com este relevante documento aqui apresentado, não encerrar as discussões possíveis sobre estes dois conceitos, mas abri-las a questionamentos outros. À luz da produção teórica e acadêmica de seus autores, provoca-se inquietações essencialmente interdisciplinares que vão dos estudos em arquitetura e urbanismo aos estudos culturais, patrimônio, geografia, história, premiações, artes visuais e design.

Para a publicação desta edição especial, o professor José Renato de Castro e Silva criou o selo que ilustra a capa do número da **Revista Nós** dedicado ao **Dossiê 20 Anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo**, ilustração dos artistas Áureo Rosa da Silva, Jeorge Luiz Lima dos Anjos Junior, Sarah Cabral e Talles Lopes e organização dos autores que assinam este texto.

ESTA EDIÇÃO

Esta edição da **Revista Nós** conta com duas Literaturas, uma Entrevista, um Dossiê sobre Arquitetura e Urbanismo, além de artigos, resenhas e ensaio que não dizem respeito ao tema do Dossiê.

Abrem esta edição as literaturas – uma poesia e um conto – de autoria da consagrada autora Augusta Faro, que carinhosamente procurou a **Revista Nós** concedendo-nos o privilégio de publicá-la. **Nós** a agradecemos por isso. E para não dizer muito sobre a poesia e o conto, digamos apenas que são textos sublimes, escritos por uma mulher e dadivosamente oferecido a todas as outras mulheres (gaivotas) do mundo.

A parte destinada às comemorações pelos **20 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás** é iniciada com a instigante Entrevista

com Arquiteto e Urbanista Gustavo Neiva Coelho, realizada por Ademir Luiz da Silva. Temas relevantes como patrimônio edificado, história da arquitetura e cidade colonial, literatura e teorias sobre a formação de Goiás são permeados por narrativas pessoais de suas experiências profissionais, seja no IPHAN, na docência ou na organização e publicação de livros. É importante salientar que Gustavo Neiva Coelho foi um dos professores pioneiros do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG, o qual, nesta edição comemorativa, traz sua densidade e memórias fundamentais que contribuem para a discussão dos temas supracitados. Imediatamente após a Entrevista, segue o **Dossiê 20 anos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás**.

DO DOSSIÊ



Diferentemente das outras edições da **Revista Nós**, os textos que compõem este **Dossiê 20 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás**, sejam eles artigos ou ensaios, serão apresentados juntos. Tal decisão busca dar coerência ao teor comemorativo desta edição e organizar os conteúdos dos textos. Estes, por sua vez foram dispostos de modo intercalado (artigo, ensaio, artigo, ensaio...) a fim de garantir o equilíbrio entre eles e resguardar a relevância de seus conteúdos, embora sejam gêneros textuais distintos.

O primeiro grupo expõe relatos de experiências e construções teóricas a partir da participação dos autores em concursos internacional, nacional e regional, como júri, vencedor e menção honrosa.

Tudo parece tão próximo e distante ao mesmo tempo: considerações a partir do Prêmio Rogelio Salmona, de autoria de Alexandre Ribeiro Gonçalves, é o primeiro artigo. Aborda a arquitetura contemporânea da América Latina a partir do conjunto de

exemplares finalistas da 3ª edição do Prêmio Latino-americano de Arquitetura Rogelio Salmona, ocorrido em 2018, que tinha por tema “espaços abertos / espaços coletivos”. Para tal, o autor, que participou desta edição como integrante do júri internacional, faz dois movimentos importantes em seu texto. O primeiro deles trata-se de uma tematização da produção em Lugar, Técnica e Inserção Urbana, a fim de reforçar os elos desta produção com o grande tema da edição do Prêmio. O segundo movimento é refletir sobre a nova geração de arquitetos Latino-americanos sob a premissa das gerações globais, a fim de evitar constatações precipitadas, superficiais e ingênuas desta produção recente.

O ensaio **Os entres do entre-Metrópoles Goiânia-Brasília: das narrativas de um percurso de Tese ao Prêmio Brasília 60 anos**, de autoria de Pedro Henrique Máximo Pereira, destaca, a partir de um registro de experiências, três narrativas do período de elaboração da tese “O entre-Metrópoles Goiânia-Brasília: história e metropolização”, documento este que foi vencedor do Prêmio Brasília 60 anos, em 2020, como melhor tese, honraria concedida pela Universidade de Brasília. Estas narrativas procuram elucidar uma parte das decisões teóricas e procedimentos metodológicos que levaram à tese, como o “paradoxo da aproximação-distanciamento”, a escolha do termo “entre” em detrimento do termo “eixo” e o pensamento diagramático.

O artigo **Concepção Estrutural e Linguagem Arquitetônica: Projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”, menção honrosa no 12º Concurso CBCA para Estudantes de Arquitetura**, dos autores Daniel da Silva Andrade, Gabriela Gomes Costa, Iara Oliveira Miquelin, Murilo Henrique Cordeiro e Jairo Santana Silva, refere-se a um relato de experiência da participação de alunos e professores do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG no 12º Concurso Nacional do Centro Brasileiro da Construção em Aço (CBCA) para Estudantes de Arquitetura, no ano de 2019, cujo projeto apresentado, a “Fábrica de ideias e inovação”, obteve “menção honrosa”. Além de apresentarem detalhadamente o referido projeto, os autores ressaltam o valor da interdisciplinaridade no processo de criação e reforçam a noção da concepção estrutural como parte intrínseca da concepção arquitetônica. Assim, para os autores, o caráter poético da

técnica e tecnologia são centrais para a concepção do edifício como linguagem e, para tal, o aporte metodológico da concepção estrutural é o tronco do artigo.

O segundo grupo é também composto por três textos. Estes, por sua vez, narram e teorizam sobre experiências metodológicas e pedagógicas de ensino no curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG.

O artigo **Mostra(r) o Patrimônio Cultural Edificado de Anápolis: uma experiência metodológica em ação**, de autoria de Milena D'Ayala Valva, discute o patrimônio de Anápolis a partir de um registro de experiência metodológica e pedagógica que alinha teoria e prática, na qual o trabalho de campo impulsiona as práticas de ensino-aprendizagem. A autora destaca, dentre as atividades realizadas no âmbito da disciplina Patrimônio Cultural Edificado do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG, as seis Mostras que procuraram estabelecer elos entre a universidade, o material edificado disponível no território e a sociedade. Trata-se de um registro reflexivo fundamental que expõe à sociedade, uma vez mais, o legado das práticas desenvolvidas nos âmbitos da formação de profissionais conscientes e críticos, que nela atuarão.

O ensaio **Aventuras pedagógicas no curso de Arquitetura da UEG: entre encontros e descobertas**, do autor Marcelo de Mello, narra as experiências pessoais de um geógrafo que ministrou aulas de Planejamento Urbano e Regional no curso de Arquitetura e Urbanismo na UEG. Nele, destaca que sua breve passagem por esta disciplina permitiu-lhe inferir uma discussão ampla e interdisciplinar com os alunos, tendo como objetivo uma abordagem mais sensível sobre o espaço habitado e os modos como são habitados na cidade e no território. Defende ainda a necessidade de pensar no plural, para além dos cânones e poderes hegemônicos que definem e mantêm as abordagens já estabelecidas sobre o espaço, numa atitude de resistência, a qual, a Universidade é um lugar privilegiado e em potência.

Finalizando este grupo de textos, o artigo **Análise Urbano-Arquitetônica: Experiências Metodológicas e Repertório Projetual para o ensino de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo**, de autoria de Sandra Catharinne Pantaleão Resende, refere-se a um relato de experiências no ensino da área de Teoria e História, com ênfase na disciplina de Teorias de Projeto 2, no curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG. Para tal, a autora apresenta os ricos procedimentos metodológicos de ensino e os resultados alcançados, cujo objetivo de aprendizagem é garantir aos alunos um amplo repertório arquitetônico para análise e projeto. No entanto, apesar da ênfase analítica, a autora dá relevo para a necessidade de uma interpretação urbano-arquitetônica, com ênfase na acumulação histórica das teorias e procedimentos analíticos, sem necessariamente restringir a uma abordagem.

O terceiro grupo de textos engloba temas caros e importantes à Arquitetura e Urbanismo, como a crítica à história e à historiografia, a arte contemporânea e relações midiáticas, o patrimônio, a apropriação e assimilação de linguagens, a arquitetura contemporânea e o design.

Compõe este grupo seis trabalhos entre artigos e ensaios. O artigo, **As leituras da obra de Adolf Loos: entre a tradição e a modernidade**, de autoria de Carolina Rodrigues Boaventura e Deusa Maria Rodrigues Boaventura, apresenta uma contribuição significativa ao estudo historiográfico da arquitetura moderna com ênfase no personagem vienense Adolf Loos. A proposta das autoras centra-se no lugar que este arquiteto ocupou na história e teoria da arquitetura, desde os primeiros autores mais consagrados do Movimento Moderno, como Sigfried Giedion e Nikolaus Pevsner, às contribuições dos textos italianos das décadas de 1950-1970, em especial, de Aldo Rossi. As autoras procuram compreender o apagamento de algumas obras de Loos na historiografia, em especial aquelas que possuem forte simbiose entre o novo e a tradição.

No ensaio **Graffiti – Arte, Cidade e Comunicação**, o autor Osvaldo Lino Alves Júnior esboça suas reflexões sobre as interfaces entre arte, cidade e comunicação, tendo como objeto o Graffiti. Trata-se de uma discussão teórica, que atravessa temas como a diferença entre ver e olhar, graffiti e pichação, a interface entre arte urbana e cidade e a interação entre arte urbana e mídias digitais. Nesta última, o autor infere sobre as alterações perceptivas no modo como a relação entre cidade e arte é percebida, seja em filmes e documentários ou em imagens reproduzidas nas redes sociais digitais.

O artigo **A (re)produção popular do moderno: apropriações da coluna do Palácio da Alvorada**, de autoria de Talles Lopes de Oliveira e Laila Beatriz da Rocha Loddi, revela uma pesquisa importante sobre a incorporação das colunas do Palácio do Alvorada, de Oscar Niemeyer, na arquitetura popular brasileira. Traçou-se, assim, um paralelo entre a modernidade brasileira representada por Brasília e as colunas do Alvorada, a disseminação de sua imagem por meio de revistas e seu processo de apropriação popular, em especial na arquitetura residencial. Por fim, o texto destaca a relevância dos exemplares de obras de autores anônimos e invisíveis e dá ênfase aos saberes populares inerentes à autoconstrução.

O artigo **Patrimônio e Preservação: elo rompido em Anápolis, Goiás**, de autoria de Lara Ferreira Amaral, Mário Pinto Calaça, Richardson Thomas da Silva, amplia a discussão sobre a relevância do Patrimônio arquitetônico de Anápolis sob a ótica de seu elo perdido ou rompido com a preservação. Deste modo, tal patrimônio apresenta-se notadamente em processo de transformação, deformação e decadência, o que, para os autores, intensifica a necessidade urgente de um debate público e amplo sobre sua identificação, reconhecimento e preservação.

O ensaio **Estúdio 41: Arquitetura e Território - ARQ.URB_UEG.com Emerson Vidigal** foi elaborado a partir da transcrição da primeira palestra do Ciclo de Palestras ARQ.URB_UEG.com, ministrada de forma remota pela plataforma do YouTube.⁷ O Estúdio 41 é um escritório de arquitetura e urbanismo representativo, com ampla experiência em participação em concursos de arquitetura e urbanismo, tema abordado na palestra a partir de seus projetos. O Projeto da Estação Ferraz ganha destaque e deixa

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nurctrl1DyU&t=6204s>.

evidente o uso das tecnologias de modo preponderante, englobando questões como clima, o ambiente, a paisagem e abre perspectivas para a discussão de como pensar, construir e habitar os projetos. A interlocução entre Me. Manuel Balbino e a experiência do Estúdio 41 narrada por Vidigal permite discutir os concursos de arquitetura e urbanismo como campos de atuação, como lugar para o confronto das ideias e hipóteses para as futuras paisagens, bem como traz argumentos significativos sobre a execução dos edifícios e adaptação às realidades.

Por fim, o ensaio **Pretextos pretéritos como presente, mas sem futuro**, de autoria de José Renato de Castro e Silva, refere-se a um registro sobre a construção de si no percurso da elaboração de identidades visuais para convites de formaturas do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG, para os concluintes do período de 2009 a 2017. Esta instigante narrativa, afetiva e processual, apesar de rememorar tal produção, seus conceitos e procedimentos metodológicos, a utiliza para inferir sobre o presente e para o presente.

ALÉM DO DOSSIÊ

Além do **Dossiê 20 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG**, este número da **Revista Nós** é composto ainda por artigos, ensaio e resenhas que enriquecem a edição e diversificam as temáticas.

No artigo **Brenda Starr, reporter: uma estrela dos quadrinhos**, Jaqueline dos Santos Cunha, alicerçada em conceitos precisos e atuais, traz uma reflexão crítica e ponderada sobre a relação entre a representação da mulher nas artes (especificamente nas artes sequenciais) e as condicionantes estruturais e estruturantes do machismo, demonstrando que há continuidades na forma machista como as mulheres são representadas (mesmo quando representadas por outras mulheres), mas que há também nessas representações momentos de rupturas, inserção de brechas, que possibilitam a contestação da ordem ou da hegemonia do patriarcalismo.

Já o artigo **O capim tem sabor: festejos e saberes na tradição do louvor a São João Batista na cidade de Goiás**, da autoria de Lorena Santana Ribeiro e Mary Anne Vieira Silva, procura compreender os “significados culturais atribuídos pela comunidade [da Rua do Capim] durante a participação no preparo das comidas servidas em Louvor a São João Batista” e sua relação com aspectos identitários reivindicados pela referida comunidade. Na perspectiva das autoras, a festa é o momento privilegiado para a compreensão dos significados atribuídos e de sua relação com aspectos identitários, pois “a festa é o momento de lazer e espaço de trocas e de saberes [...], de referência e permanência afetivas para seus fazedores”.

No artigo **Imagens alegóricas: a confluência das temporalidades na imaginação mítica**, Daniel Lula Costa empreende uma revisão bibliográfica do conceito de imagem, visando “identificar como as imagens, que vivem em nossos pensamentos e ideias, passam a possuir características de crenças, mitos e de sentimentos religiosos”. Com esse intuito, o autor se debruça sobre as obras de Hans-Belting, Gilbert Durant, Mircea Eliade, Etienne Samain, Aby Warburg e Didi-Huberman.

A partir de um movimento dialógico entre a história e a teoria da moda/vestuário, um rico acervo documental e entrevistas, o artigo **Desencanto encanta com seu carnaval de rua: fundação e primeiras apresentações**, de Nélia Cristina Pinheiro Finotti, historiciza o Carnaval de Rua da Escola de Samba Acadêmicos de Trindade do Grupo Teatral Desencanto. A autora lança luz sobre as representações das vestimentas do carnaval, procurando observar as possíveis originalidades regionais que as vestimentas carnavalescas do Grupo Teatral Desencanto possam conter, mas deixando patente a importância que seu objeto de estudo – o Grupo Teatral Desencanto – tem para a cultura local e regional.

Escrito por Marcelo Silva Perigolo, o ensaio **Entre memórias pessoais e recortes de jornais: o dia em que eu nasci** é uma narrativa memorialista, construída a partir de fragmentos de memórias familiares e de recortes de jornais, que, a partir de uma perspectiva pessoal, oferece um panorama multifacetado do contexto sócio-histórico, dos eventos, dos temas e das concepções de um tempo já decorrido, que de alguma

forma dizem respeito ao dia do nascimento do autor do ensaio, mas que ainda reverbera sobre todos nós no presente, posto que cronologicamente recente.

Há ainda duas resenhas. Uma de autoria de Jean Carlos Vieira Santos sobre o livro **O septuagésimo aniversário do disco da música moçambicana**, de Samuel Matusse. Livro que, segundo Jean Vieira, “narra a história da tradição musical de um povo, de um país repleto de diferentes paisagens culturais que valorizam o território”. A outra resenha, escrita por Maria de Fátima Pereira da Silva Lima e por Dayane Rita da Silveira, aborda o clássico e recentemente reeditado livro **A identidade cultural na pós-modernidade**, de Stuart Hall. Na resenha, as autoras apontam as contribuições teóricas contidas no livro e referem-se aos debates que tais contribuições suscitaram.

Finalmente, fechando a edição, em **Não é só arquitetura**, Ana Paula Faria e Andréia Camilo, a partir da perspectiva da História e da Teoria da Arte, traçam com inteligência e singeleza o **Perfil dos artistas**: Sarah Cabral, Talles Lopes, Áureo Rosa, George dos Anjos, que ilustram este número da **Revista Nós**.

Dra. Celina Fernandes Almeida Manso

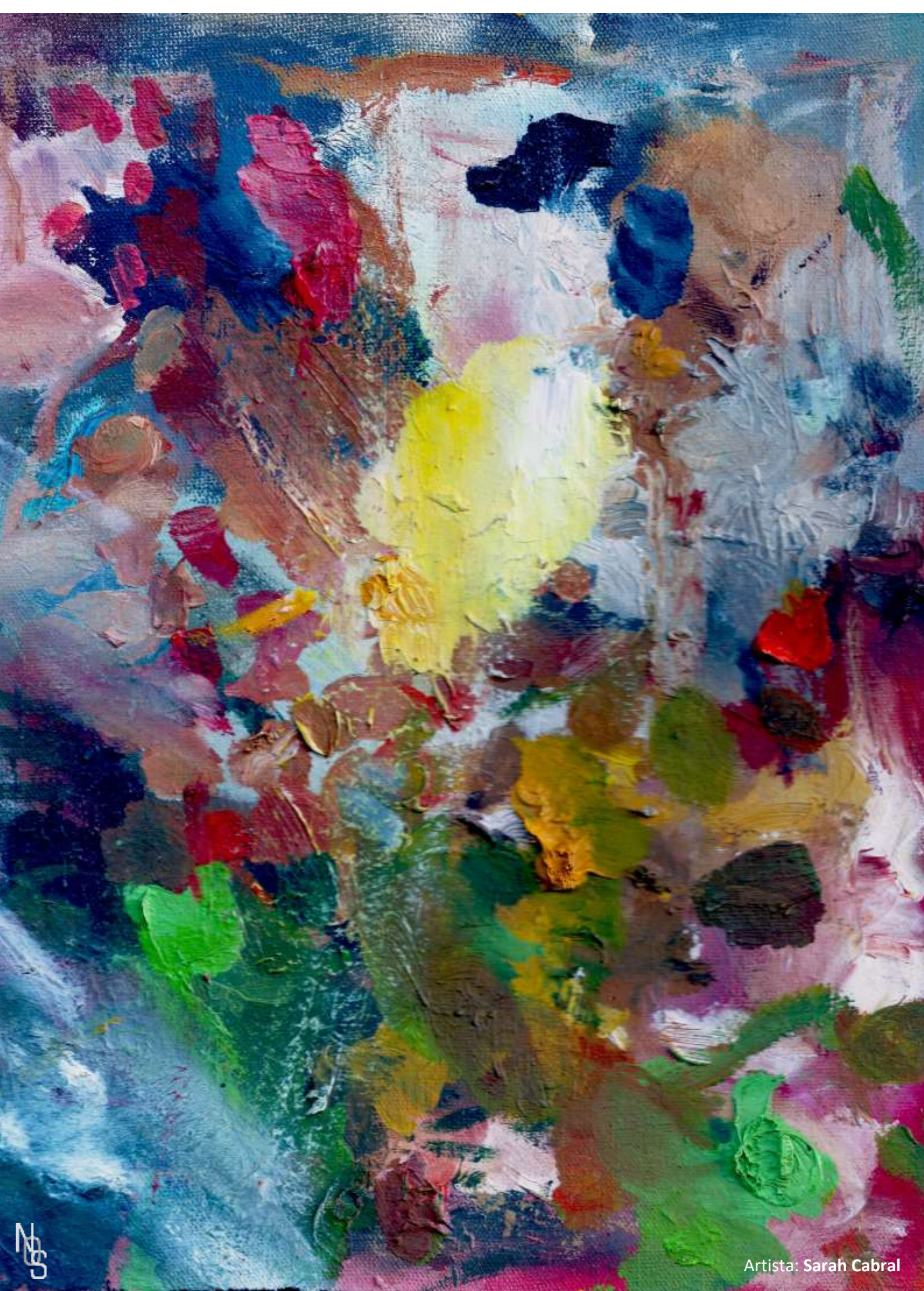
Dra. Maíra Teixeira Pereira



Dr. Daniel Andrade

Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira

20 ANOS
ARQ.URB
UEG



Literatura

POESIA

GERAÇÕES Augusta Faro

Há muito dorme no peito dessas mulheres

A madrugada feita de sangue

- ave voadora-ferida

Despetalada, rama e asas.

Essas mulheres tristes

De olhos enormes como a lua plena

Viajando silenciosas e profundas

No rio calado das lembranças.

São essas mulheres amargas,

Sobre o ombro

Recolhem os castigos dos dias

Nesse tempo de insônia

- insalubre vinho e pão de agonia.

Suas mãos guardam primaveras tenras

Abertas em clave de sol

Numa música finda.

Cavalga ainda dentro do ouvido

A canção do filho morto

O embalo da ternura que desmaia

No amamento

E no leite farto.

Penso ainda

Nessas mulheres cegas de pranto

E sonho

- nós, todas as mulheres do mundo,

Lavando sempre nuvens brancas

E pondo-as no quarador calcinado

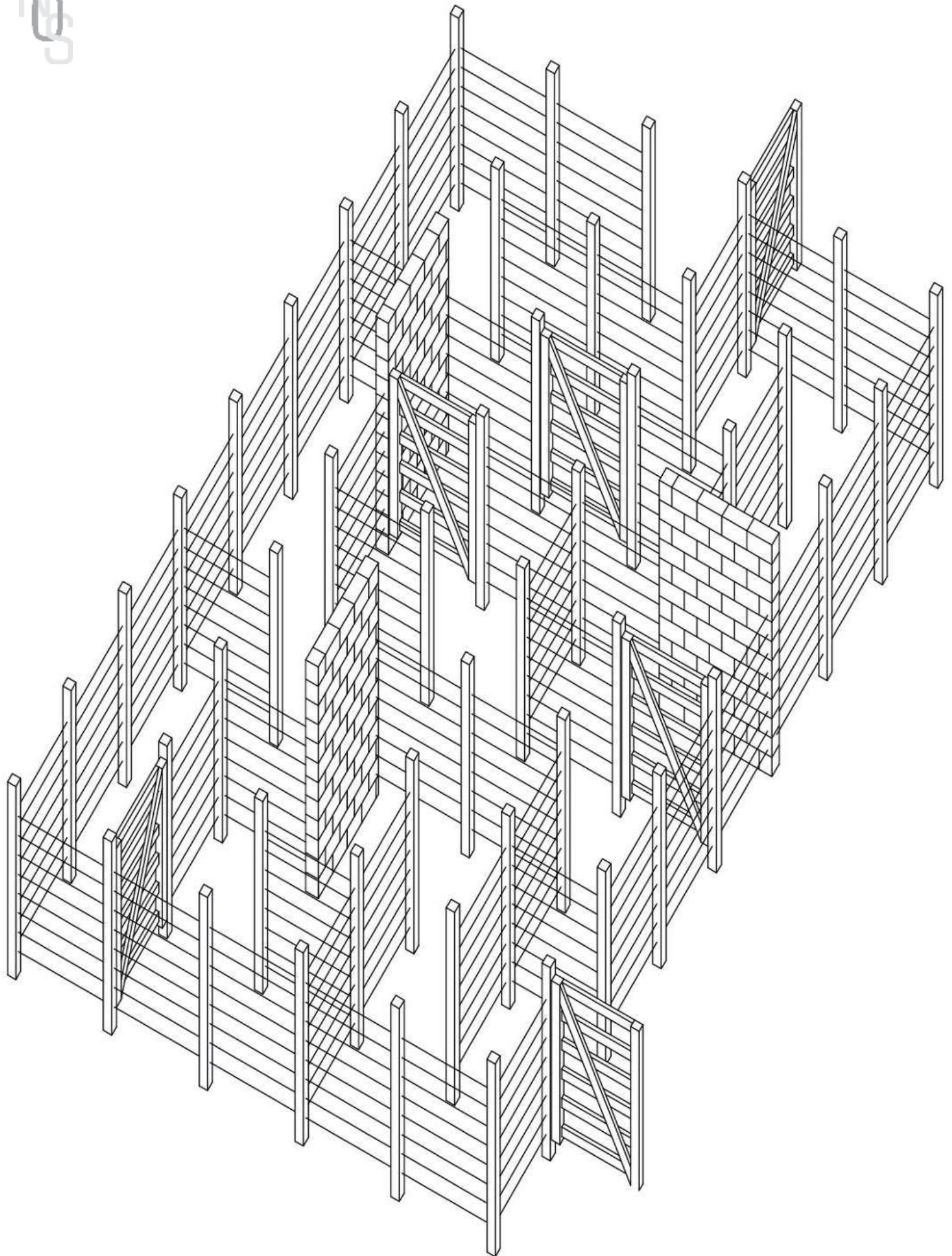
De esperanças.

Filhas da aurora, gerando flores e filhos,

Recolhem o corpo de cada dia,

Tecendo em horas caladas

O breve sonho humano.



Literatura

CONTO

A GAIVOTA

(1998)

Augusta Faro

Retenho as asas por vários dias. Atei-as com cordão, fio de arame e corda de plástico. Pespuntei nas beiradas, circulando as penas mais novas e fracas, tipo um cerzido por dentro e por fora, por cima e por baixo, para que os impulsos de vôo não as descolassem num ímpeto mais forte.

Foi difícil caminhar no começo com as asas presas e até para comer, fazia meu equilíbrio gangorrar. Ainda mais que acostumada, desde que nasci, com as duas asas enormes e folhudas foi-me difícil mantê-las cerzidas. Mas, não havia outra maneira de conter o vôo. Ao nascer do sol, o amanhecer luzindo e ao anoitecer, os impulsos de vôo eram poderosos e por pouco, com asas ou sem elas, eu voaria entre prados e estrelas, e nem sei se voltaria.

Achei melhor me resguardar de ver o nascer do sol, porque a visão do horizonte e as labaredas dele esquentaram meus pés e as asas já se armavam para um vôo sem rumo, tal o luzeiro que se abria em minhas entranhas. A cabeça ficava sempre aérea, desejava acompanhar a abóbada do céu e o circular do sol, feito um carregamento de lamparinas, fazendo um arco de ponta a ponta.

O entardecer também assustava minhas asas, desejando armá-las, às vezes, mesmo com o estômago vazio, o chamamento do vôo junto às primeiras estrelas (como se eu pudesse ajudá-las a se acenderem) me fazia esquecer que era hora de aquietar no ninho, cuidar dos filhotes, esquentá-los.

Por isso, virara meu rosto pra dentro em vez de ficar mirando as figuras desenhadas na lua, que se arrebetava de inchada, atrás daquelas montanhas inertes. Depois de muito pensar, resolvi amarrar minhas asas e não me arrependo, pelo menos por hora. Esses vôos precipitados, iluminados por tênues raios de luar, costumavam avariar os cálculos e demarcações de pouso e até o rasante. É sempre bastante arriscado voar sem astrolábio e não tenho nenhum. Minhas bússolas internas há muito perderam o prisma, não confio em suas diretrizes. Com a idade, percebo que minha visão enferrujou e, às vezes, vejo muito mais estrelas do que realmente estão piscando e penso, muitas vezes, que posso alcançá-las se intervalo, até que consigo descer ao solo fofo desse material luminoso do qual estão armazenadas e ficam tempos e tempos por cima da terra ou em baixo (depende de nossa posição no momento) e brilham tal qual purpurina. Por cautela disto tudo, decidi atar minhas asas de vez, não só por vários dias, como disse a pouco, pelo menos raciocino e penso que estou certa neste exato momento.

Pode até ser que daqui a cinco minutos resolva diferente e descosturo toda tessitura e acabo jogando fora os barbantes, e abro o diâmetro todo de ambas e plaino sem a menor noção de rumo. Pode ser, pode não ser. Neste momento estão seguras, amarradas, pois as alturas me chamam com insistência, as torres das catedrais me instigam como ferroadas e acabo nunca ficando onde deveria, isto é, em repouso contemplando do espaço.

Desde pequena, minhas asas já se levantavam por qualquer coisa, mesmo quando tentava me concentrar para acompanhar minhas companheiras, que não sofriam desses desatinos de vôo. Às vezes, o céu muito arejado e limpo, no meio da tarde, me dá um azul por dentro e perco a razão facilmente. Todo o cuidado é pouco, pois afinal de tanto avoar posso me sucumbir ao peso do oxigênio rarefeito.

É um custo, é difícil segurar as asas, mas tenho tentado, vocês estão de prova. Isto faço para evitar que elas se quebrem, bem antes da hora. O espaço não deixa de ser uma armadilha, para os inconformados.



Artista: **Áureo Rosa**

Entrevista

COM GUSTAVO NEIVA COELHO

por **Ademir Luiz**

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4647699>

UMA ARQUITETURA POÉTICA

Gustavo Neiva



Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás; mestre em História pela Universidade Federal de Goiás. É professor adjunto da Universidade Católica de Goiás. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em História da Arquitetura e do Urbanismo.

Ademir Luiz:

O senhor se notabilizou como um dos maiores especialistas brasileiros em arquitetura colonial. Seu principal foco de pesquisa é o que chama de arquitetura da “mineração” em Goiás. O estilo colonial praticado em Goiás possui características específicas que o diferenciam do restante do Brasil?

Gustavo Neiva Coelho:

Acho que existe aí um certo exagero. Após minha formatura, em dezembro de 1980 (completo quarenta anos de formado, no final do ano), minhas principais atividades profissionais e estudos foram direcionados para a pesquisa e a busca de entendimento sobre a arquitetura e o traçado das cidades, produzidos no período inicial da ocupação do território goiano, no século XVIII. Em 1981 fui trabalhar na cidade de Goiás, em um projeto que unia o IPHAN, o INDUR (Instituto de Desenvolvimento Urbano e Regional) e Prefeitura

Municipal, com o objetivo de produzir um Estudo sobre o Desenvolvimento Econômico com a Preservação do Patrimônio Histórico. Logo que cheguei à cidade, me foi oferecido um espaço no jornal local, para escrever sobre o Patrimônio Histórico e sua preservação, o que me ajudou a avançar os estudos e sistematizá-los na forma de artigos. Nesse momento tomei contato com a produção dos “grandes nomes”, dos realmente “especialistas” sobre a arquitetura colonial. E isso foi fundamental, pois, estudando o que se produzia sobre a arquitetura colonial em outras regiões do país, foi mais fácil compreender o que ocorria em Goiás e ver que em muito pouco essa arquitetura se diferenciava daquela produzida no restante do país.

Analisando a arquitetura produzida em Goiás no século XVIII, podemos ver que, sua organização espacial interna, é a mesma encontrada em qualquer região do país, além de ser conhecida também em regiões da metrópole (Portugal), representando ainda o pensamento islâmico da arquitetura implantada em território ibérico entre os séculos VIII e XV.

Lógico que algumas especificidades acontecem, representando a adaptação dessa arquitetura ao território: clima, topografia e disponibilidade de materiais, promovendo essas características específicas às quais você se refere.

Ademir Luiz:

Como o fato de ser uma região de mineração caracterizou e impactou o processo de urbanização de Goiás no período colonial?

Gustavo Neiva Coelho:

Logo que o ouro começou a ser explorado no Brasil, algumas determinações reais passaram a ser implementadas, como a proibição de que a mão-de-obra escrava fosse utilizada em atividades não

exploratórias. Isso significava que nem a produção de alimentos e nem a construção civil desviassem o escravo dessa atividade econômica. Assim, a construção civil dependia de tempo negociado e o traçado, representando, também, a tradição islâmica, apresentou-se com alguma diferenciação decorrente da topografia do local onde o arraial seria implantado. Com isso, era a tradição que definia o espaço urbano, com ruas que ora se alargam, ora se estreitam, criando os largos da nomenclatura oriental (as praças da cultura ocidental), sendo também definidores desse espaço, os rios e as estradas. Aqui é bom lembrar que todas as cidades brasileiras do período colonial apresentam uma rua chamada “Rua Direita”, que nada mais é que o trecho urbano da estrada que corta a região, ligando todos os arraiais por onde passa. Exemplificando: a estrada que ligava São Paulo a Cuiabá, criava Ruas Direitas em todos os núcleos urbanos por onde passava, como Pirenópolis, Jaraguá, Vila Boa, etc. e essa Rua Direita tem aqui o mesmo sentido que apresenta na Península Ibérica e nas cidades de toda a região ocupada pelo Império Islâmico.

Ademir Luiz:

O clássico “Raízes do Brasil”, de Sérgio Buarque de Holanda, propagou a ideia de os colonizadores portugueses não estavam preocupados com o ordenamento urbano das cidades que “semeavam”. Trabalhos mais recentes, como “O Teatro dos Vícios”, lançado em 1993 pelo historiador Emanuel Araújo, procuram refutar essa perspectiva. Como essa dinâmica se dava em Goiás?

Gustavo Neiva Coelho:

A preocupação com a ordenação urbana no Brasil sempre existiu, tanto que funcionários (os arruadores) eram encarregados, nas cidades, da distribuição de parcelas, ou lotes, para as novas construções. Se observarmos a questão do traçado ordenado, dos planos, das proporcionalidades, veremos que, o que acontecia no Brasil colonial era totalmente diverso do que ocorria na Europa e em

outras regiões de colônia. Era a tradição que definia a estruturação e organização dos núcleos: as ruas direitas, os largos, os chafarizes, a irregularidade intencional das ruas, são elementos urbanos herdados da presença islâmica em território metropolitano e transpostos para a colônia. No caso goiano, exigências existiam quanto à estruturação urbana, mas a preocupação com a arrecadação de impostos era maior.

Acredito que a leitura feita por Sérgio Buarque de Holanda se aproxima mais daquela feita pelos historiadores ingleses do século XIX ao analisarem as cidades islâmicas do entorno do Mediterrâneo. A formação cultural, a topografia, a apropriação das técnicas e dos materiais são fundamentais na forma como as cidades se estabeleciam. E é isso que tem que ser observado em nossas primeiras cidades.

Ademir Luiz:

A “Teoria da Decadência do Ouro”, proposta por Luis Palacin, foi questionada no livro “Caminhos de Goiás”, de Nasr Fayad Chaul, que prefere a perspectiva da “cultura da abastança” para explicar as dinâmicas políticas, culturais e econômicas de Goiás. Qual das duas propostas se aplica melhor no caso da arquitetura e urbanismo goiano? Existe uma terceira via?

Gustavo Neiva Coelho:

É interessante observar que a passagem da economia da mineração do século XVIII para a da agropecuária, do século XIX, trouxe mudanças fundamentais para a ocupação do território goiano. Isso pode ser visto em praticamente todos os viajantes que passaram por aqui, no decorrer do século XIX. Nos antigos núcleos, nada demonstrava a riqueza anterior, os edifícios depauperados, as antigas estradas abandonadas e, por conta das novas formas de exploração, o surgimento de novos núcleos apresentando formas diferentes de ocupação. Implantadas em regiões de terrenos menos acidentados, as novas cidades podiam apresentar ruas mais amplas, para o trânsito de

carros de tração animal ao passo que, com relação à construção dos novos edifícios pouca coisa mudou, as técnicas e os materiais continuaram os mesmos do século anterior, onde as alterações se apresentavam na forma e na quantidade de compartimentos, o que não se apresentava como mudança substancial. Muda também a política, as formas de governo e administração, a cobrança de novos impostos e uma sensação de prosperidade por parte dos governantes, o que não se estendia às demais camadas da população.

Acredito que vontade para um desenvolvimento, um crescimento cultural e econômico existiu, mas, os altos impostos, as grandes distâncias para o escoamento de produtos, nos aproximam mais do pensamento de Palacin, e o esgotamento da mineração prejudicou também a agropecuária.

Ademir Luiz:

Recentemente, em parceria com a arquiteta Milena d’Ayala Valva, o senhor organizou o livro “Goiânia: a história em documentos”, uma edição crítica dos relatórios originais de Abelardo Coimbra Bueno, Armando Augusto de Godoy e Atílio Correia Lima sobre a construção de Goiânia. Em linhas gerais, o que a leitura contemporânea desses documentos revela?

Gustavo Neiva Coelho:

Cerca de noventa anos nos separam da elaboração de tais documentos. É fundamental que se conheça a forma de pensar de tais profissionais no momento em que, com base em suas vivências de leitura, produção de textos e documentos, elaboravam projetos considerados de extrema modernidade que, mesmo levando em consideração as mudanças acontecidas nesse período de tempo, são ainda de grande importância, mesmo para a elaboração de novos estudos e projetos.

Ademir Luiz:

O senhor defendeu sua dissertação de mestrado em História pela UFG em 1997. Foi um pioneiro. Tem se tornado cada vez mais comum que arquitetos e urbanistas procurem os programas de pós-graduação em História para continuar suas formações. Como os conceitos e técnicas da Ciência Histórica podem contribuir na atuação do Arquiteto e Urbanista?

Gustavo Neiva Coelho:

O trabalho do arquiteto depende fundamentalmente do conhecimento que ele tem da História, tanto da História da Arquitetura quanto da História do Urbanismo e da História Geral, da Humanidade. Não é à toa que nossos cursos de Arquitetura apresentam disciplinas de História ao longo de todo o currículo, no estudo do edifício, das cidades, da arte e das técnicas.

Ademir Luiz:

O senhor foi coordenador do Escritório Técnico do IPHAN na Cidade de Goiás e atuou no setor de Patrimônio Histórico da AGEPEL. Como descreve sua experiência na gestão pública? Existe vontade política? Qual o peso da burocracia na tomada de decisões?

Gustavo Neiva Coelho:

Meu trabalho junto ao IPHAN aconteceu de forma direta e indireta, de 1981 a 1986, num momento em que a instituição buscava uma atuação mais próxima à população das cidades de interesse histórico, estando, no nosso caso, a administração regional em Brasília e, criados nessa época, os Escritórios Técnicos de Goiás, Pirenópolis e Cuiabá. O objetivo da criação dos ETs era exatamente promover um entendimento maior, agilizando as atuações e atividades, fornecendo respostas rápidas aos moradores locais e administrando de forma mais efetiva as obras de restauro em andamento. Nesse período, as decisões eram rápidas e tomadas sempre em conjunto, o que facilitava bastante os trabalhos.

Quanto à AGEPEL, atuei em dois estágios distintos: em um primeiro momento, como funcionário, trabalhei na parte de inventário e documentação dos monumentos tombados em nível estadual e, em um segundo momento, como convidado (voluntário) nos estudos, levantamento e elaboração do Processo de Tombamento do acervo ferroviário do estado. Infelizmente o processo desapareceu e nunca mais se falou a respeito.

À época, mais de trinta anos atrás, existia não só a vontade política, mas também técnica e funcional. Atualmente, não estou a par.

Ademir Luiz:

O atual poder executivo municipal de Goiânia começou uma série de obras públicas que praticamente imobilizaram a cidade. Sugiram vários nós no trânsito de pessoas e veículos, dificultando a mobilidade urbana. O lema é “os transtornos passam, os benefícios ficam”. Avalia que essa perspectiva de gestão é eficiente?

Gustavo Neiva Coelho:

Acredito que o desenvolvimento de obras no meio urbano só não apresenta problemas quando existe uma programação e planejamento das atividades para desenvolvimento durante o mandato administrativo. Quando as obras só começam a aparecer na parte final do mandato, fica claro que alguma coisa não vai dar certo. No caso específico, realmente, os transtornos passam, os benefícios ficam à espera de novas obras de correção e... de novos transtornos.

Ademir Luiz:

Sua obra literária é muito interessante, incluindo poesia, literatura infantil e um romance enfocando a inquisição em Goiás, “O Último Sambenito”. O poeta João Cabral de Melo Neto costumava relacionar o trabalho literário com a ordem e racionalidade próprias da arquitetura e da engenharia. Sendo um arquiteto escritor, seu estilo é cabralino ou gosta de deixar que o acaso, o imprevisto, apareça em sua escrita?

Gustavo Neiva Coelho:

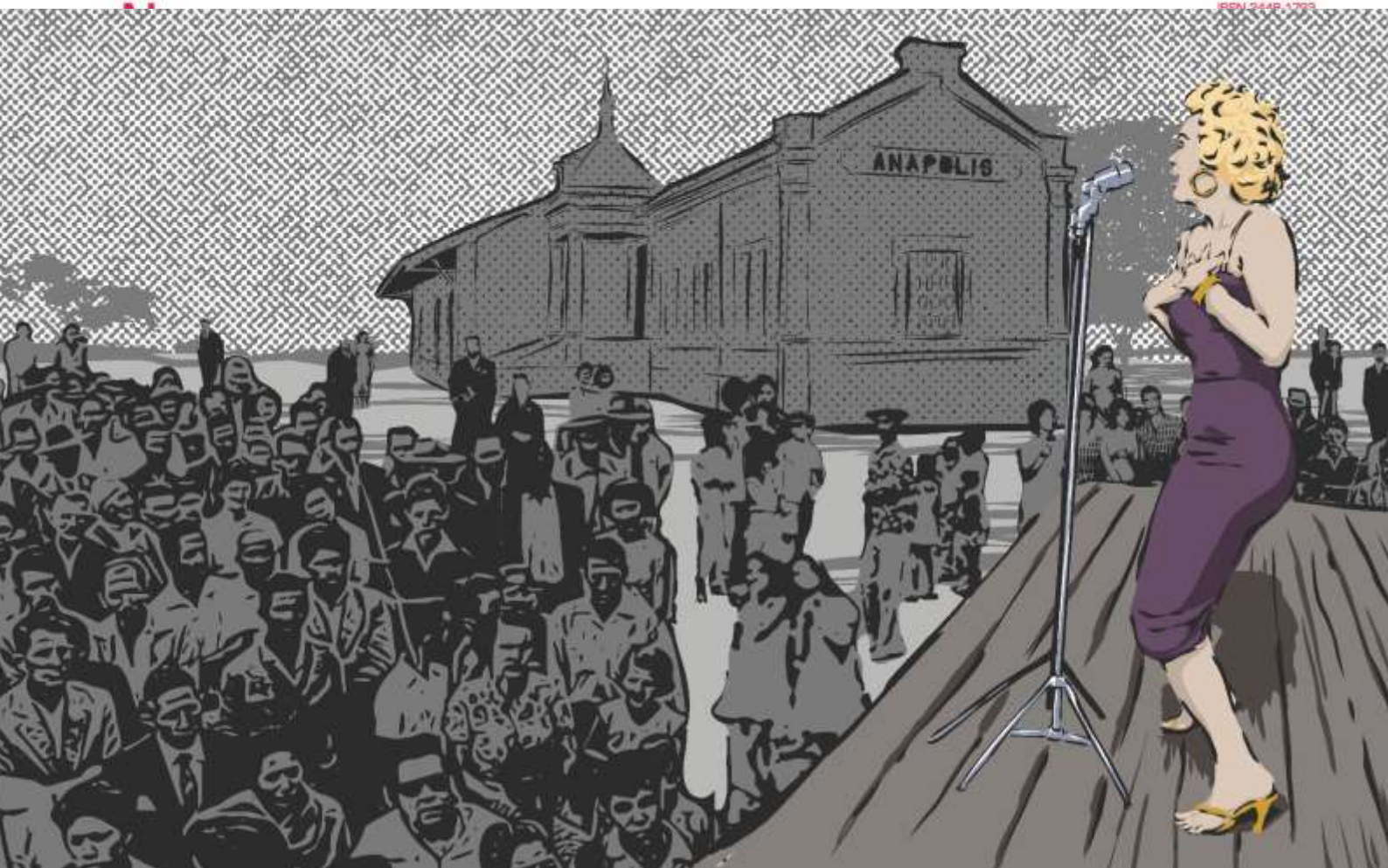
Tenho atualmente, um livro de contos (O último sambenito) e um romance (Dias de chuva). Nos dois casos, o que orienta o desenvolvimento do texto são fatos reais que, por mais estranhos que possam parecer, foram retirados de fatos reais. A ideia é trabalhar os fatos, criando um enredo ficcional sobre fatos retirados de documentos, histórias ouvidas de pessoas que juram serem verdadeiros os casos contados. Percebo que tanto a arquitetura quanto a descrição do espaço urbano sempre aparecem (e esses são sempre verdadeiros e conhecidos) e, na maioria das vezes como personagens de certo grau de importância no conjunto do texto.

Ademir Luiz:

O curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG está comemorando vinte anos de existência. Qual sua memória de sua participação no corpo docente do curso?

Gustavo Neiva Coelho:

Iniciei minha atividade docente em 1986, na PUC Goiás, quando o curso de Arquitetura completava 18 anos e já havia passado por várias situações, como a repressão política, a expulsão de professores e a implantação de um currículo considerado de vanguarda, liderado pelo prof. Graeff, que completaria 100 anos agora em 2021. Quando fui convidado pela Kátia Hanna para atuar na escola de Arquitetura da UEG, o curso ainda não havia formado nenhuma turma, e tudo era novidade, tanto para os professores quanto para os alunos. Era o primeiro curso de Arquitetura de caráter público em Goiás e segundo na região, depois da UnB. Foi um período intenso, de grandes possibilidades e descobertas e com grande liberdade para que as coisas pudessem acontecer. Foi um grande momento.



Artista: George dos Anjos



Dossiê 20 anos

Curso de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade Estadual de Goiás

Artigos e Ensaios

QUE COMPÕEM O DOSSIÊ

TUDO PARECE TÃO PRÓXIMO E DISTANTE AO MESMO TEMPO: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DO PRÊMIO ROGELIO SALMONA

EVERYTHING LOOKS SO CLOSE AND DISTANT AT THE SAME TIME:
CONSIDERATIONS FROM THE ROGELIO SALMONA AWARD

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666467>

Envio: 16/08/2020 ♦ Aceite: 14/09/2020

Alexandre Ribeiro Gonçalves



Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás, arquiteto formado pela PUC-GO, professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e diretor do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Anápolis.

RESUMO

Este texto tem como objetivo refletir sobre algumas aproximações entre o conjunto de obras finalistas da 3ª edição do Prêmio Latino-americano de Arquitetura Rogelio Salmona e algumas reflexões a respeito de uma nova geração de arquitetos latino-americanos, reconhecendo-a pertencente à dinâmica das gerações globais. O texto procura entender o processo histórico de surgimento e afirmação dessa nova geração não como um simples percurso de herança, continuidade ou evolução natural das arquiteturas produzidas na América Latina desde o século passado, e muito menos como uma atitude de ruptura com as gerações anteriores, o que acarretaria interpretações apressadas, insuficientes e superficiais, mas sim como um contraponto, uma interpretação dialética entre certas modernidades – que podem ser retomadas e reinterpretadas – e o desenvolvimento de novas atitudes propositivas.

PALAVRAS-CHAVE: América Latina, arquitetura, gerações globais, Prêmio Rogelio Salmona.

ABSTRACT

This text aims to reflect on some approximations between the set of finalist works of the 3rd edition of the Rogelio Salmona Latin American Architecture Award and some reflections on a new generation of Latin American architects, recognizing it as belonging to the dynamics of the generations global. The text seeks to understand the historical process of emergence and affirmation of this new generation not as a simple process of inheritance, continuity or natural evolution of the architectures produced in Latin America since the last century, much less as an attitude of rupture with the generations previous ones, which would lead to hasty, insufficient and superficial interpretations, but rather as a counterpoint, a dialectical interpretation between certain modernities - which can be taken up and reinterpreted - and the development of new propositional attitudes.

KEYWORDS: Latin America, architecture, global generations, Rogelio Salmona Award.

INTRODUÇÃO

Fui convidado pela Fundação Rogelio Salmona¹ para integrar, como representante da “Região Brasil”, o júri internacional da terceira edição do “Prêmio Latino-americano Rogelio Salmona: espaços abertos / espaços coletivos”, que aconteceu em 2018. O Prêmio Rogelio Salmona foi criado com o objetivo de reconhecer obras de arquitetura produzidas na América Latina que incluíssem em suas propostas espaços abertos com qualidades excepcionais, capazes de favorecer os encontros e a convivência e que podem ser compartilhados por diferentes comunidades urbanas.

Este texto tem como objetivo refletir sobre algumas aproximações entre o conjunto de obras finalistas na 3ª edição do Prêmio e algumas reflexões que tenho feito nos últimos anos, a respeito de uma nova geração de arquitetos latino-americanos, reconhecendo-a vinculada a um novo tipo de consciência geracional, pertencente ao que se pode entender por dinâmica das gerações globais.

¹ A Fundação Rogelio Salmona, com sede em Bogotá, na Colômbia, tem por objetivo proteger o legado e perpetuar o pensamento do grande arquiteto colombiano Rogelio Salmona (1929-2007). Salmona é, reconhecidamente, um dos arquitetos latino-americanos mais importantes do século XX. Sua obra está vinculada ao esforço de interpretação da arquitetura sob o viés da identidade cultural e da tradição construtiva colombiana, capaz de realizar a síntese entre o discurso local e o universal.

A última década do século XX é o momento de formação e surgimento dessa nova geração, levando-se em consideração aqueles arquitetos que começaram a atuar a partir dos anos de 1990. Um segundo momento, caracterizado pela ampliação desse grupo de arquitetos, pode ser definido ao longo da década de 2000, como o de afirmação geracional, quando essa nova geração irá adquirir certo amadurecimento para interpretar suas respectivas realidades locais e certo reconhecimento internacional advindo de prêmios e das inúmeras publicações em importantes revistas de arquitetura das mais diferentes partes do planeta.

Do universo de vinte obras selecionadas pelo júri, um pouco mais da metade foi projetada por arquitetos dessa geração, como, por exemplo: o **Centro de Reabilitação Infantil Teletón** (Solano Benítez e Gloria Cabral) em Assunção, no Paraguai; o **Café do Bosque – acesso ao Jardim Botânico** (Lorenzo Castro Jaramillo e Ana Elvira Véles Villa), em Medellín, na Colômbia; a **Igreja Anglicana Santa Maria** (Urban Think Tank), em Caracas, na Venezuela; a **Praça da Cidade do Saber** (Leonardo Álvarez Yepes), na Cidade do Panamá; a **Communauté des Communes** (Emile Romney e Marc Jalet), na ilha Marie-Galante, no arquipélago de Guadalupe; o **Museu do Deserto do Atacama** (Coz, Polidura e Volante), em Antofagasta, no Chile, e o **Equipamento para o Jardim Botânico de Culiacán** (Tatiana Bilbao), em Culiacán, no México.

Cabe ainda ressaltar que as três obras que receberam menção honrosa também pertencem a essa geração, a saber: a **Capela San Miguel Arcángel de Cerrito** (Javier Corvalán), em Assunção, no Paraguai; a **Biblioteca Tomás Carrasquilla** (Ricardo la Rotta Caballero), em Medellín, na Colômbia; e o **Centro Acadêmico e Cultural São Paulo** (Mauricio Rocha e Gabriela Carrillo), em Oaxaca, no México; além da obra ganhadora do Prêmio, o **Parque Cultural Valparaíso** (HLPS arquitectos / Martín Labbé), em Valparaíso, no Chile.

Entender, analisar e catalogar a produção arquitetônica realizada na América Latina por essa nova geração é tarefa por demais complexa e difícil, que deve ser realizada pelo viés da complexidade, que, segundo Edgar Morin (2010), permite aceitar diversos tipos de contribuições simultâneas, às vezes concorrentes e até mesmo antagônicas, que ao serem associadas, podem tornar-se complementares, haja vista a

diversidade dos programas propostos, as distintas regiões e realidades onde essas obras foram construídas, além da heterogeneidade do grupo de arquitetos de diferentes gerações e posicionamentos que compõe o conjunto das obras selecionadas pelo júri. Num cenário globalizado, em que tudo parece tão próximo e distante ao mesmo tempo, mais importante do que identificar determinadas afinidades comuns, segundo Pérez Oyarzun (1999, p. 13), será “aceitar o desafio de compreender as suas diferenças.”

GERAÇÕES GLOBAIS

A teoria das gerações foi aplicada como critério de análise e explicação no campo da história da arte e da literatura em diversos momentos.² Todavia, a teoria das gerações não é um critério metodológico-explicativo absoluto e inflexível que deva ser empregado isoladamente. Montaner (2001, p. 36) adverte quanto aos perigos de explicações usadas “de maneira exclusivista” que “comportariam uma visão excessivamente darwiniana e mecanicista” da história da arquitetura. Uma teoria das gerações também deve distanciar-se da proposição de uma sequência simples de progresso e evolução – nascimento, desenvolvimento e sucessão – que seria uma visão bastante distorcida e reducionista.

Além disso, as dinâmicas geracionais modificaram-se de maneira mais intensa a partir do final do século XX, constituindo-se mais difícil as suas análises. As contribuições que tanto Ortega y Gasset quanto Karl Mannheim construíram, a respeito da noção de coincidência geracional e sobreposição temporal, continuam válidas, porém, num mundo de intensas conexões em rede, as gerações tornaram-se mais ágeis. Dentro dessa nova realidade, surgem outras interpretações como a das “gerações globais”, desenvolvida por Ulrich Beck. Para o sociólogo alemão, trata-se da formação de novos grupos sociais e de um novo tipo de consciência geracional a partir da globalização, o que não significa pensá-la

² Na história da arquitetura do século XX foi utilizada por Giedion, Drew, Joedicke, Frampton, Banhan, Curtis e Montaner, e na América Latina, recentemente, por Ruth Verde Zein, Maria Alice Junqueira Bastos, além de Silvia Arango.

como uma única geração universal, com símbolos comuns e uma única consciência, mas sim, [...] [como] uma multiplicidade de gerações globais que aparecem como um conjunto de futuros entrelaçados. As relações entre estes futuros já não podem ser consideradas em termos da radiação de uma estrela polar desde o Atlântico Norte, mas como algo que implica uma ampla gama de possíveis interações entre modernidades (BECK, 2008, p. 21).

Observando esse cenário, também é preciso levar em consideração que

as gerações emergentes de todos os países, nações, grupos étnicos, religiões, estão vivendo em um *presente comum*. Cada nação converteu-se no vizinho imediato da outra nação e as crises que ocorrem num lugar do mundo são comunicadas a toda a população do planeta a uma velocidade extraordinária (BECK, 2008, p. 22).

As gerações globais pensadas dessa forma implicam numa mudança de foco, na proposição de uma “sociologia cosmopolita”, que, segundo Beck, procura desviar-se da perspectiva eurocêntrica tensionada pela oposição entre colonizador e colonizado e vice-versa, e, ao mesmo tempo, constatar que “já não existe nenhum ponto (central) legítimo desde o qual se pode observar o resto do mundo e comunicar-se com ele”. Prevaecem as redes e as conexões, vinculadas a um presente comum, mas também a um passado e a um futuro divergentes, configurando um mosaico de inúmeras peças que não conseguem obter uma imagem unificada ao se unirem.

Essa nova geração de arquitetos latino-americanos pode ser entendida como um sistema de inter-relações culturais agenciado por certas vivências histórico-sociais comuns, dentro de uma mesma conexão geracional. A sua origem tem certa precisão, no início dos anos de 1990, mas, o seu limite é difuso, ambíguo e impreciso, porque atualmente as dinâmicas geracionais modificam-se com maior rapidez. As rupturas tendem a diminuir e as fronteiras entre as gerações se tornam cada vez mais diluídas, permitindo a vinculação de arquitetos mais jovens na ampliação do sistema (BAUMAN, 2007).

Nesse tipo de interpretação, essas arquiteturas recentes constituem sistemas arquitetônicos que trabalham de maneira interconectada, cujos tipos de parcerias e associações são inumeráveis, e cujas possibilidades de interação são dotadas de

significado social e urbano, coerência ecológica, experimentalismos ambientais, interação digital, preocupações construtivas e inquietações coletivas em diferentes escalas e situações. Trata-se de um grupo diverso e não uniforme, todos eles herdeiros do contexto histórico em que estão inseridos. Alguns trabalham individualmente, mas muitos se associam em equipes de variados tamanhos e ainda existem os que se associam em equipes de nacionalidades diversas. São arquitetos que tem amplo acesso a todo tipo de informação, às novas metodologias projetuais e às novas tecnologias. Geralmente, possuem vínculos com a atividade de docência nos cursos de Arquitetura e Urbanismo das suas cidades ou em outros, em diversos lugares e países. Possuem o desejo comum de se integrarem e interagirem com a cultura contemporânea.

Uma parte dessas arquiteturas são influenciadas por dois pressupostos. O primeiro deles diz respeito à condição social dos países latino-americanos e aos seus dramáticos problemas e desequilíbrios das últimas décadas. A noção de crise e impossibilidades constantes, de falências e frustrações, de fraturas permanentes, fez surgir certo espírito de consciência geracional, certo tipo de sensibilidade comum que pode ser entendida por capacidades comuns para interpretar essas realidades locais, por certas necessidades comuns de alimentá-las de sentido público, social e ambiental, e, principalmente, pelo desenvolvimento de certas resistências comuns ante os apelos do consumismo exacerbado (RODRÍGUEZ, 2010).

O segundo pressuposto refere-se à capacidade dessas arquiteturas operarem de forma coletiva e se envolverem com as mídias e redes na velocidade das informações que chegam muito antes do estabelecimento de juízos de valor e sentido (Diez, 2005). Apesar de agirem de maneira independente e individualizada em seus escritórios, esses arquitetos acabam por caracterizar um todo coletivo. Estabelecem um jogo de correspondências onde prevalecem permutas, contatos, contágios, junções, sobreposições, acordos parciais, alianças e afinidades, mas também contrastes, oposições, comparações, diversidades, conflitos e diferenças. Muitos desses arquitetos utilizam-se das ferramentas possíveis, disponibilizadas pelo sistema de mídia global, como a participação em concursos e a publicação de livros, artigos, pesquisas, investigações, revistas, blogs e plataformas digitais, além da concepção e organização

de exposições, eventos e instalações. São artifícios utilizados na tentativa de superar e transcender a prática convencional da arquitetura, num esforço coletivo de compreensão da realidade, de inserção intelectual e de pertencimento.

Nas diversas realidades da América Latina, essa condição assume particularidades difíceis e inquietantes. Contudo, conforme interpreta Durán Calisto (2011, p.26), essas interações não podem ser consideradas “apenas uma resposta à crise (a América Latina está em crise há décadas) nem são apenas o espelho de tecnologias de telecomunicações nodais.” Antes, procuram colocar-se “como agentes de transformação espacial, social, econômica e política”. Funcionam muito mais como modos alternativos de atuação e conduta em meio às suas inúmeras contingências, com a intenção de estabelecer práticas mais adequadas aos diversos “presentes comuns” do subcontinente.

DIÁLOGOS COM O CONTEXTO

Segundo Pérez Oyarzun (1999), o interesse pela interpretação do contexto possui recorrências constantes entre os arquitetos latino-americanos. Sob esse viés, é possível perceber a atenção e o interesse dessa nova geração, possibilitando o desdobramento de sensibilidades próprias, porém não similares, pois para cada lugar existe a necessidade de enfrentamentos diversos, na tentativa de estabelecer vínculos capazes de impregnar a paisagem de sentido e significado, desde as geografias mais extremas do continente até os contextos urbanos mais solidificados.

No caso das geografias extremas, esses diálogos podem acontecer de múltiplas formas, seja pela tentativa de integração da arquitetura com a paisagem pela utilização de materiais e referências locais e culturais, pelo esforço de domínio da paisagem por meio da utilização de formas abstratas e sólidos regulares na construção de objetos atemporais, ou ainda, por uma rigorosa compreensão da topografia, numa relação de intercâmbio e construção do lugar. Nessas circunstâncias, as estratégias variaram imensamente, utilizando-se de recursos como integração, domínio, compreensão, mimese, oposição, contraste, superação e reinvenção.

Para exemplificar, destacamos a estratégia dos arquitetos chilenos Ramon Coz, Marco Polidura e Iñaki Volante para o **Museu do Deserto do Atacama** (1996-2009). Em Antofagasta, na entrada para o deserto, considerado o mais árido do planeta, encontram-se as ruínas de uma antiga mineradora boliviana, que foi desativada em 1902. Por algum tempo, o edifício de pedra pertenceu ao exército chileno, mas em 1974 foi incorporado à Universidade Católica do Norte, sendo considerado patrimônio histórico nacional. Em 1996, o escritório Coz-Polidura-Volante ganhou o concurso para a construção do museu, que integra, juntamente com as ruínas, o Parque Cultural de Huanchaca, num terreno de 90.000 m² ao longo da costa, próximo ao Pacífico. De certa forma, sua implantação faz referência à maneira como o Conjunto Habitacional Salar del Carmen (1959-1961), de Mario Pérez de Arce e Jaime Besa, ou, a Casa de Retiro Fundação Alonso, Ovalle e Colégio São Luis (1990-1991), de Glenda Kapstein e Osvaldo Muñoz, interpretaram a topografia local, ao escalonarem o programa em platôs e permitirem a integração entre o mar, a areia do deserto, a cidade e a cordilheira ao fundo.

A opção dos arquitetos foi criar um objeto que não impedisse a linha visual entre as ruínas de pedra e o oceano. O edifício está inserido na topografia e sua cobertura se caracteriza como uma plataforma que contempla o Pacífico e as ruínas da antiga mineradora, emolduradas pela cordilheira. O edifício se caracteriza como uma plataforma semienterrada e cinco rampas paralelas de concreto armado aparente. O ritmo cadenciado das rampas foi pensado a partir do ritmo de repetição de cheios e vazios das ruínas de pedra. As rampas têm a função de conectar o platô que está na cota da cobertura do museu com o platô que está no nível inferior. Abaixo das rampas foram dispostas cinco salas de exposições permanentes, sobre astronomia, mineração e geologia. Abaixo da plataforma, organizam-se a sala de exposições temporárias, um auditório, um café e toda a parte de serviços e apoio. Três pátios internos promovem iluminação e ventilação naturais, além de protegerem o museu dos rigores do clima externo, filtrando o excesso de luz e gerando luminosidade compatível com os espaços de exposição. As aberturas entre as rampas proporcionam vistas parciais das ruínas, do entorno e do mar, que, dessa forma, se tornam os principais elementos de exposição.



Museu do Deserto do Atacama (Coz, Polidura e Volante, 1996-2009). Fonte: *Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona: espacios abiertos/espacios colectivos Tercer ciclo 2018*, p. 138. Fotografia: Sergio Pirrone

VINCULAÇÕES COM A DIMENSÃO FÍSICA DA ARQUITETURA

Um dos temas mais comuns e recorrentes a essas múltiplas arquiteturas está relacionado a preocupações com seus processos construtivos, sua materialidade, sua dimensão física e tectônica, em consonância com uma parte das arquiteturas produzidas em várias partes do planeta, as quais passaram a revalorizar essas questões desde a década de 1990. Prevaleceu certa sedução pela matéria e passou a ter maior importância determinadas interlocuções entre materialização e desmaterialização, opacidade e transparência, rigidez e flexibilidade, volume e superfície.

Muitas dessas arquiteturas recentes ampliaram seu interesse pela expressividade, pelo rigor e pela lógica construtiva, pelas diferentes texturas, densidades, pesos e massas, pela escolha atenta dos materiais, em proposições que primaram pelos tratamentos quase artesanais, em estado natural, em detrimento daqueles outros mais industrializados e artificiais. Todavia, para grande parte desse grupo, a atenção com a matéria está destituída de comprometimentos com o

regionalismo ou com conteúdos de ordem político-ideológica, tal como aparecia em muitos discursos latino-americanos das décadas de 1960 a 1980. Por outro lado, houve a ampliação das tentativas de articulação entre o todo e o detalhamento de suas respectivas partes, além da vontade de estabelecer, de alguma forma, uma ética da construção.



Centro de Reabilitação Infantil Teletón (Solano Benítez, 2009-2011).
Fotografia: Federico Cairoli

Merece destaque a obra do arquiteto paraguaio Solano Benítez (Gabinete de Arquitectura) e suas pesquisas em torno das estruturas e superfícies de tijolos, que, no **Centro de Reabilitação Infantil Teletón** (2009-2011), em Assunção, no Paraguai, são levadas quase ao extremo. A obra é construída com a doação de diversos tipos de materiais, dentre eles, tijolos de demolição. Benítez criou espaços de transição e jardins sombreados a partir de uma hipérbole vazada e estruturada por triângulos cerâmicos, além de diversos espaços interiores construídos com abóbadas de lascas de tijolos, troncos de pirâmides invertidas apoiados em pilares de concreto aparente, muros cerâmicos em zigue-zague e lajes e paredes de lascas de tijolos. O resultado final revela a grande habilidade do arquiteto em lidar com os espaços de transição, com a espacialidade interna, com a textura dos elementos cerâmicos e com a densidade da luz, ao criar uma obra atemporal e poética.

Parte dessas preocupações com a dimensão física da arquitetura vão aparecer em outros exemplos, como a **Capela San Miguel Arcángel de Cerrito** (2002-2011), projetada por Javier Corvalán (Laboratorio de Arquitectura) e também construída em Assunção, no Paraguai. Predomina em grande parte das obras de Corvalán certos vínculos com a arquitetura brutalista das décadas de 1950 a 1970. Na Capela de São Miguel, localizada na periferia pobre da cidade, preponderam os cheios sobre os vazios, as empenas laterais fechadas, a ênfase dada ao concreto armado aparente com acabamento rústico, a inserção de detalhes construtivos do mesmo material com algum exagero na escala, à maneira corbusiana, numa tentativa de justificar o discurso em torno de uma ética construtiva e social. O projeto foi concebido junto com a comunidade local, como autoconstrução. Como o terreno é bastante problemático, em desnível acentuado para o fundo, próximo a uma pedreira abandonada e sujeito a inundações do rio Paraguai, a capela foi pensada em dois níveis. No primeiro, suspenso do solo, em uma caixa de concreto apoiada em pilares rústicos de madeira *quebracho*, acontece o programa religioso. Na parte inferior do lote, como consequência da interpretação da topografia e do lugar, Corvalán transcende corajosamente o programa original, criando um espaço de uso comunitário, que, provavelmente, seja o único espaço de uso público e coletivo de toda essa região.



Capela San Miguel Arcángel (Javier Corvalán, 2011). (Fonte: *Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona: espacios abiertos /espacios colectivos. Tercer ciclo, 2018*, p. 199). Fotografia: Federico Cairoli.

ARQUITETURAS NA ESCALA DA CIDADE

Em meio a um cenário de frustrações constantes, dadas as diversas conjunturas latino-americanas onde sempre prevalece a construção do objeto isolado, chama atenção o interesse de parte dos arquitetos dessa geração pelas propostas urbanas. O empenho em demonstrar preocupações e comprometimentos com os problemas urbanos caracterizou-se em pretensões comuns e responsabilidades coletivas, fortalecidas pela vontade de trabalhar com programas e abordagens voltados para a escala da cidade.

Nessa perspectiva, atribuem especial atenção às propostas que priorizaram os espaços públicos e coletivos, além dos concursos de arquitetura, o que resultou em práticas projetuais mais reflexivas. Por outro lado, fica evidente a dificuldade de participação, pela quase absoluta falta de ocasiões favoráveis, em projetos maiores na dimensão dos interesses urbanos. Entretanto, as escassas oportunidades foram aproveitadas com algum êxito, resumindo-se, basicamente, em alguns raros concursos com amplitude urbana e social, ou ainda, em iniciativas isoladas tanto do poder público quanto de instituições culturais.

Algumas das poucas exceções talvez sejam os fenômenos recentes de Medellín e Bogotá. A maioria dos arquitetos colombianos dessa geração anseia por construir uma prática profissional relacionada aos processos de melhoria social do país que se iniciaram ainda na década de 1990, estabelecendo estratégias projetuais que evidenciam a dimensão pública da disciplina. Parte de suas realizações originou-se da participação efetiva e maciça nos concursos de arquitetura, projetando diversos tipos de programas como escolas, jardins de infância, bibliotecas, equipamentos esportivos, parques, praças, dentre outros.

Das obras selecionadas para a 3ª edição do Prêmio Rogelio Salmona, duas delas, localizadas em Medellín, atestam o que dissemos. A primeira faz parte de um conjunto de ações ao longo da Avenida *Carabobo*, que se constitui como um importante eixo de ligação entre a centralidade de *Alpujarra* e uma nova centralidade que está se formando na região norte da cidade, um eixo cultural e de lazer estrategicamente conectado ao

Jardim Botânico, à Universidade de Antioquia, ao Parque Norte e ao Centro Cultural de Moravia.³

Em frente ao Parque Explora⁴, do outro lado da *Carabobo*, encontram-se as renovações urbanas e paisagísticas realizadas no Jardim Botânico. O **Pavilhão de Acesso ao Jardim Botânico** (2007-2008), também conhecido como Café do Bosque, foi projetado por Ana Elvira Vélez e Lorenzo Castro Jaramillo. O edifício é constituído por dois segmentos de elipse de concreto armado aparente que, por sua vez, geraram uma planta elíptica com um pátio central e um espelho d'água, que, com o tempo, infelizmente foi desativado. O perímetro externo do maior segmento de elipse abriga um café, uma loja e os serviços. O acesso ao interior do Jardim Botânico acontece pelo pátio central, cuja função é estabelecer a transição entre os espaços externo interno. Os arquitetos também requalificaram o passeio urbano no perímetro do Jardim Botânico, eliminando os antigos muros, redesenhando o passeio e o mobiliário urbano, possibilitando a integração visual com o entorno, especialmente com o Parque Explora. O novo passeio foi pensado como um parque linear, um espaço de transição entre o Jardim Botânico e a cidade.



Pavilhão de Acesso ao Jardim Botânico (Ana Elvira Vélez e Lorenzo Castro Jaramillo, 2007-2008). (Fonte: *Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona: espacios abiertos /espacios colectivos. Tercer ciclo, 2018*, p. 70. Fotografia: Sergio Gomez.

³ O Centro Cultural de Moravia (2007) foi o último projeto de Rogelio Salmona construído em Medellín, junto à *Carabobo Norte* (Carrera 52), inaugurado postumamente em 2008.

⁴ O Parque Explora (2005-2008), projetado por Alejandro Echeverri, recebeu Menção Honrosa na 2ª edição do Prêmio Rogelio Salmona, em 2016.

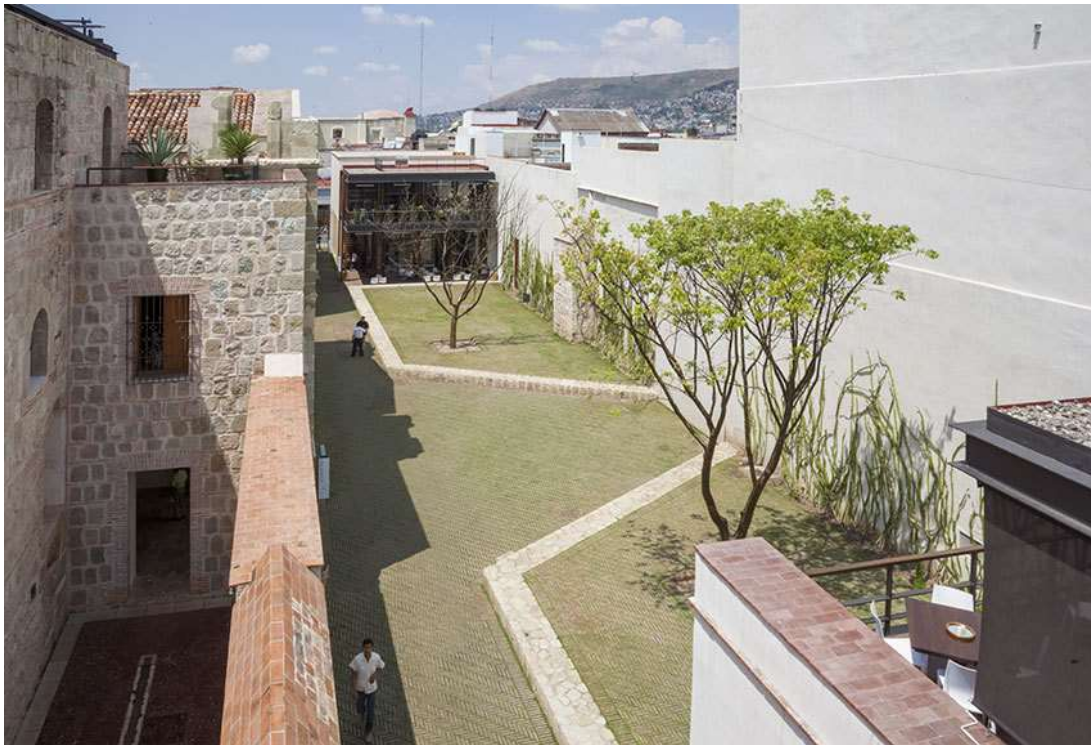
O segundo exemplo é a **Biblioteca Tomás Carrasquilla** (2005-2007), também conhecida como Parque Biblioteca La Quintana, projetada por Ricardo La Rotta Caballero. O edifício faz parte de um conjunto de Parques Biblioteca construídos em Medellín, a partir de 2004, que por sua vez foram inspirados em experiências anteriores realizadas em Bogotá. Funcionam não apenas como biblioteca, mas também como espaços de inclusão social e como centros sociais e de cultura. Ou ainda, como o lugar dos encontros, das vivências e do aprendizado. São espaços culturais, educativos e de lazer implantados nas regiões mais pobres da cidade. Objetivam estimular o desenvolvimento comunitário, o acesso à informação e o incentivo à leitura, tornando-se agentes de transformação social e de recuperação urbana, além de se converterem em elementos de referência e respeito nas comunidades onde foram construídos.

A biblioteca está inserida no Parque Linear de La Quebrada, localizado na região noroeste da cidade, entre os bairros de Altamira e Kennedy, configurando-se como uma nova centralidade para o lugar. O edifício foi implantado paralelamente ao parque, integrando-se ao contexto através da criação de platôs que se colocam como continuidade natural da malha urbana, estabelecendo a transição entre o edifício e a cidade. Uma rua de pedestres foi estruturada perpendicular à Avenida 80, dividindo o edifício em dois volumes: duas caixas que abrigam o programa, implantadas abaixo de pátios que funcionam como praças e mirantes, com a finalidade de permitir o convívio social. Uma grande cobertura envolve esses pátios, gerando sombra e formando um conjunto único integrado à paisagem. O arquiteto optou por uma paleta restrita de materiais. Os volumes foram concebidos como caixas de concreto aparente e vidro, e, a cobertura sombreada, como uma imensa pérgula de madeira, apoiada sobre estrutura auxiliar e pilares metálicos. Nos pisos, a utilização do ladrilho cerâmico estabeleceu certo vínculo com as casas do entorno e remete às arquiteturas colombianas de ladrilho.



Biblioteca Tomás Carrasquilla (Ricardo La Rota Caballero, 2005-2007).
Fotografia: Sergio Gomez.

Também merece destaque uma importante e delicada intervenção que os arquitetos Mauricio Rocha e Gabriela Carrillo fizeram no centro histórico de Oaxaca, no México, em um conjunto de edifícios religiosos de épocas distintas, sendo o ex-convento dominicano o mais antigo deles, remontando ao século XVII. O **Centro Acadêmico e Cultural São Paulo** (2009-2012) resultou na unificação deste conjunto e na recuperação dos espaços centrais da quadra, reconfigurando-os de uma maneira completamente nova e distinta, ao retirar acréscimos sem valor histórico e possibilitar a criação de espaços públicos no seu interior que permitiram ações e acontecimentos dos mais variados tipos, além da conexão peatonal da avenida da Independência com a rua Miguel Hidalgo através de dois becos. O programa contempla espaços para exposições, uma biblioteca especializada em línguas indígenas e um restaurante. A intervenção arquitetônica é sutil e ao mesmo tempo busca reforçar as diversas temporalidades de todo o complexo. Um pequeno anexo constituído por uma leve estrutura metálica em três níveis emoldura o pátio e contém a biblioteca e a área de exposições.



Centro Cultural São Paulo (Mauricio Rocha e Gabriela Carrillo, 2009-2012).

Fotografia: Francisco León

Finalmente, o **Parque Cultural Valparaíso** (2009-2011), concurso vencido por HLPS Arquitectos, em Valparaíso, no Chile, pode ser entendido como uma estratégia urbana, como uma arquitetura construída na escala da cidade. Localiza-se em *Cerro Cárcel*, que foi ocupado pela cadeia pública da cidade durante todo o século XX, sendo que no local também existe um antigo paiol de pólvora, um edifício colonial que remonta ao início do século XIX.

Valparaíso é uma cidade com uma topografia e um desenho urbano extremamente singulares e *Cerro Cárcel* possui um significado simbólico e paisagístico peculiar. A intenção do concurso de arquitetura foi criar um parque cultural na extensa área, capaz de modificar sua vocação inicial com a implantação de uma série de programas culturais. O projeto vencedor procurou privilegiar o percurso e estabelecer

o maior número de conexões urbanas com o desenho sensível da cidade naquela região, ajustando-se à topografia e ao seu entorno. Os arquitetos propuseram uma arquitetura que se distingue menos como objeto arquitetônico – que, isolado, acaba por contribuir com o aumento da compartimentação, dispersão e segregação do espaço – e se exercita mais na tentativa de configurar-se como elemento de integração e melhoria urbanas.

A primeira ação foi eliminar um conjunto de edifícios existentes, permanecendo a *Galería de Reos*, o antigo paiol de pólvora e o edifício da administração. Depois, criou-se a articulação entre o todo e as partes, a partir da criação de espaços públicos bem definidos e um novo edifício, conformando o novo parque e conectando toda a área com a paisagem e com o entorno. A antiga cadeia, a *Galería de Reos*, foi requalificada. Permaneceram apenas suas paredes externas, que foram preservadas com as marcas e desenhos feitos pelos presos, suspensas do solo e sustentadas pela construção de uma estrutura metálica auxiliar apoiada sobre outra estrutura de concreto aparente. É o espaço destinado à formação artística e cultural, contendo oficinas para música, dança, teatro, artes visuais e artes circenses.

O novo edifício abriga a parte de difusão cultural do programa, com destaque para um teatro, uma biblioteca, café e espaços de convivência. Foi pensado como uma grande plataforma inserida na topografia, ao fundo do parque, configurando-se como uma empena longitudinal de concreto aparente suspensa do solo. Formalmente, olhando do parque para o novo edifício, não há como não fazer referências à arquitetura paulista da década de 1960, especialmente a algumas obras de Vilanova Artigas.⁵ Conceitualmente, pode ser percebido como uma placa de conexão urbana. Sua cobertura é uma praça de acontecimentos, um mirante que olha e observa, que conecta o conjunto a Valparaíso e sua baía.

⁵ Como, por exemplo, a Garagem de Barcos na represa Guarapiranga (1961-1964) ou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU-USP (1961-1968), ambos projetos em parceria com Carlos Cascaldi, construídos no Estado de São Paulo, no Brasil.



Parque Cultural Valparaíso (HLPS, 2009-2011). (Fonte: *Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona: espacios abiertos /espacios colectivos. Tercer ciclo, 2018*, p. 219. Fotografia: Cristóbal Palma).

TEMAS COMUNS, ARQUITETURAS DISTINTAS

A grande maioria dos arquitetos dessa nova geração não acredita na concepção de arquiteturas estritamente locais, rejeitando os discursos regionalistas da década de 1980. Parte de suas soluções formais resulta em arquiteturas rigorosas, sem excessos, muitas vezes orientadas pela tensão formal de caixas abstratas, capazes de gerar soluções espaciais de certa complexidade que, na aparência, algumas vezes se assemelham às produções de diversos outros lugares. Podem ser caracterizadas pela redução, pela economia de meios, pela pesquisa e pelo emprego criterioso de paletas restritas e contidas de materiais com a predominância do uso do concreto armado em estado aparente, pelo uso de diferentes tipos de peles de vedação que funcionam como brises ou filtros de proteção, explorando questões como textura, densidade e materialidade, além dos cuidados com a implantação do objeto arquitetônico e com a interpretação do lugar e da topografia.

Essas arquiteturas recentes mantêm preocupações semelhantes na interpretação de suas realidades e na tentativa de propor alternativas, ao estabelecerem pautas que podem ser interpretadas como atitudes de proteção a certas posições críticas, quase uma categoria de resistência frente aos modismos, à arquitetura

do espetáculo e da ostentação, ao contexto neoliberal que tem procurado conformar as cidades globais como um imenso campo de especulação do mercado imobiliário, especialmente em circunstâncias conflituosas como as latino-americanas.

Prevalece a intenção de lidar com cada realidade de maneira específica, com rigor e responsabilidade, quase sempre a partir de uma visão otimista, que encara a arquitetura como um sistema que pode atuar e contribuir com a melhoria da sociedade, e, ao mesmo tempo, questionar as práticas que colocam em dúvida a necessidade de existência da própria disciplina. As arquiteturas produzidas pela nova geração na América Latina são mais complexas e abrangentes do que comumente aparentam ser. Revelam preocupações sociais e coletivas em diferentes escalas e contextos, novas possibilidades de interpretar o mundo, inerentes às próprias realidades latino-americanas. E nesse sentido, aproximam-se, dialogam e estão em consonância com as principais intenções do Prêmio Rogelio Salmona. E também oferecem lições que podem ser apreendidas, colocando-se como alternativas singulares na dinâmica das gerações globais.

É possível entender o processo histórico de surgimento e afirmação dessa nova geração não como um simples percurso de herança, continuidade ou evolução natural das arquiteturas produzidas na América Latina desde o século passado, e muito menos como uma atitude de ruptura com as gerações anteriores, o que acarretaria interpretações apressadas, insuficientes e superficiais. É necessário estabelecer a construção de um contraponto, uma interpretação dialética entre certas modernidades – que podem ser retomadas e reinterpretadas – e o desenvolvimento de novas atitudes propositivas inerentes às inúmeras possibilidades de conexão que esses arquitetos estabelecem no movimento das gerações globais. Tais preocupações se direcionam para a construção de discursos articulados aos desdobramentos internacionais da própria disciplina, mas também vinculados aos lugares aos quais pertencem. Os resultados alcançados sinalizaram esforços de transcendência e superação desta suposta dicotomia, na tentativa de romper as barreiras da geografia e encurtar distâncias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANGO, Silvia. *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. Cidade do México, Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Between us, the generations*. In: Larrosa, Javier. (ed.), *On generations. On coexistence between generations*. Barcelona: Fundació Viure i Conviure, 2007.

BECK, Ulrich. *Generaciones globales en la sociedad del riesgo mundial*. In: *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, Barcelona, n. 82-83, p. 19-34, set. 2008.

DIEZ, Fernando. *Crise de autenticidade, mudanças na produção da arquitetura argentina (1990-2002)*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPARG.

DURÁN CALISTO, Ana María. *From paradigm to paradox: on the architecture collectives of Latin America*. In: *Harvard Design Magazine*, Cambridge, n. 34, p. 24-38, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *En torno a Galileo*. Madrid: Revista de Occidente, 1956.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 14. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

PÉREZ OYARZUN, Fernando. *24 Obras de los 90 en latinoamérica: finalistas del Premio Mies van der Rohe*. In: Fundació Mies Van der Rohe. *1er premio Mies van der Rohe de arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Actar, 1999.

RODRÍGUEZ, Florencia. *Nuevas constituciones: sobre cierta arquitectura latinoamericana*. In: MESA, Miguel; Restrepo, Verónica; Betancur, Verónica. *Archipiélago de arquitectura*. Medellín: Mesa Editores, 2010.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista, 1953-1973*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPARG.



Artista: Áureo Rosa

OS ENTRES DO ENTRE-METRÓPOLES GOIÂNIA-BRASÍLIA: DAS NARRATIVAS DE UM PERCURSO DE TESE AO PRÊMIO BRASÍLIA 60 ANOS

THE BETWEEN OF THE GOIANIA-BRASILIA INTER-METROPOLISES: FROM THE NARRATIVES OF A THESIS ROUTE TO THE BRASILIA 60 YEARS AWARD

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666492>

Envio: 15/10/2020 ♦ Aceite: 13/11/2020

Pedro Henrique Máximo Pereira



Doutor e Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Estadual de Goiás e Artista Visual pela Universidade Federal de Goiás. Professor e pesquisador da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás e professor do Centro Universitário de Anápolis. Integra os grupos de pesquisa Topos e Novas Cidades da UnB e CIMPARQ da PUC-Goiás.

RESUMO:

O ensaio aborda três narrativas construídas a partir do percurso de elaboração da Tese “O entre-Metrópoles Goiânia-Brasília: história e metropolização”, vencedora do “Prêmio Brasília 60 anos” da Universidade de Brasília.

PALAVRAS-CHAVE: entre-Metrópoles Goiânia-Brasília, Brasília, Prêmio Brasília 60 anos.

ABSTRACT

The essay discusses three narratives built from the course of elaboration of the thesis “The Goiania-Brasilia inter-metropolises: history and metropolization”, winner of the “Brasília 60 years Award” from the University of Brasília.

KEYWORDS: Goiania-Brasília inter-metropolis; Brasilia, Brasilia 60 years Award.

PARA INTRODUIZIR, UMA SAUDAÇÃO A BRASÍLIA

Neste ano de 2020 Brasília completa 60 anos. As tradicionais e novas manifestações em comemoração ao marco de 21 de abril de 1960, data em que a então nova capital do Brasil era inaugurada por Juscelino Kubitschek, foram alteradas em decorrência da Pandemia da COVID-19. Em substituição, eventos *online* ocorreram a fim de evitar aglomerações na Esplanada dos Ministérios, nos pilotis das superquadras, nos botecos, bares e restaurantes de suas comerciais ou inibir as ocupações do Eixão ou Setores Comercial e Cultural.

Shows, *saraus*, relatos históricos, exibição de filmes e debates foram milhares, milhões de vezes reproduzidos nas telas de computador, *notebooks*, *tablets*, *Smart TVs* e *Smartphones*. Paradoxalmente, a aniversariante da vez, Brasília, recebeu poucos visitantes e convidados. Seus habitantes ficaram em casa. Os habitantes das cidades satélites avizinhas não puderam ocupar seus famosos vazios. Aos corpos, ausentes na comemoração, não foi permitido dar ao símbolo urbanístico e político que alterou a geografia no Brasil a sua homenagem. Por outro lado, tiveram que se contentar com *likes*, comentários, *hashtags* do tipo *#Brasília60anos* ou *#ParabénsBrasília* e compartilhamento das programações, como “Meu Eixão em casa” e “7th *Brasilia International Film Festival*”, a BIFF, nas redes, seja no WhatsApp, Instagram, Facebook, Twitter, YouTube ou no TikTok, recém popularizado no Brasil.

A jovem senhora sexagenária, Brasília, certamente não recebeu as homenagens que merecia, mas as homenagens possíveis neste contexto de incertezas e desafios territoriais e sanitários. Afinal, falar de Brasília é falar do Centro Oeste, do Planalto Central, de políticas territoriais e de planejamento. É falar de modernismo, nacionalismo e desenvolvimentismo. É também lembrar de suas rodovias, das políticas de industrialização e dos movimentos de urbanização. Comemorar o aniversário de Brasília é explorar, uma vez mais, as nuances da ideia e relevância de um projeto urbanístico, não só de seus inerentes espaços vazios, lâminas flutuantes e palácios refinados; mas é, também, se referir a Taguatinga, Sobradinho, Gama, Abadiânia, Alexânia, Samambaia, Recanto das Emas, Cidade Ocidental, Novo Gama, Cruzeiro, Ceilândia, Santo Antônio do

Descoberto, Águas Lindas de Goiás e tantas outras cidades que surgiram no Distrito Federal, no Entorno ou a milhares de quilômetros, em função de seu nascimento (MÁXIMO e TREVISAN, 2019). Falar de Brasília, assim, é mencionar os povos de sotaques diferentes que, ao se encontrarem e se misturarem no Planalto Central, produziram culturas singulares e novos modos de viver e realizar a sociedade urbana. Por fim, mas sem fechar a lista de argumentos, celebrar Brasília é exultar seu legado e seus patrimônios. Brasília, a apoteose do Movimento Moderno e Patrimônio Cultural da Humanidade, é maior que si própria. Sempre foi, mas, agora, temos clareza de suas dimensões possíveis.

Não é possível, com as menções e reconhecimentos acima citados, ignorar as contradições que envolveram seu projeto, execução e ocupação. Afinal, comemorar Brasília é saudar a utopia e encarar a realidade. Como me referi a esta cidade em minha tese de doutorado, Brasília é uma cidade siamesa, ao mesmo tempo mitológica e reflexiva, portanto, parte *ex nihilo* e parte *ex nihilo nihil fit*. Deste modo, a cidade já nasceu aberta, “[...] mas dividida. Duas cabeças em um corpo, cuja separação implicaria, necessariamente, na morte de uma das consciências” (MÁXIMO, 2019, p. 85). Celebrar Brasília é fazer uma autocrítica dura, sincera, desapaixonada e propositiva. Os mesmos motivos que justificam sua relevância são aqueles que determinam seus problemas à luz do presente histórico. O ineditismo de Brasília enquanto cidade nova dá o tom dos ineditismos necessários para a resolução de seus impasses e suas contradições. No presente, soluções repetidas de seu vocabulário são distribuídas pelo Distrito Federal. Somente o futuro nos dirá se as soluções urgentes para problemas iminentes continuarão a reproduzir a cartilha já dada, ou a inventividade, inerente ao projeto urbano-arquitetônico da cidade, inspirará novas saídas possíveis para o território.

Certamente este texto volta-se a Brasília como uma homenagem por seu aniversário de 60 anos. No entanto, refere-se, sobretudo, a um registro de um percurso de elaboração de tese que teve Brasília como uma de suas protagonistas. A tese **O entre-Metrópoles Goiânia-Brasília: História e Metropolização**, elaborada pelo autor que vos escreve e sob a orientação do prof. Dr. Ricardo Trevisan, foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

(PPG-FAU-UnB), no período de 2016 a 2019. Teve como tema a região urbana do Planalto Central, o terceiro aglomerado urbano-regional do Brasil, que é configurada por duas capitais metropolitanas, Goiânia e Brasília, uma cidade média, Anápolis, e uma constelação de pequenas cidades.

A tese refere-se a uma metropolização do espaço específica nesta região, a **metropolização conjugada**, dada pela pressão exercida por estas metrópoles sobre espaço de 200 quilômetros que as unem-separam e sobre suas regiões de abrangência e influência. Deste modo, os intensos fluxos entre elas, seja de capitais, pessoas, informação, imagens ou mercadorias, pulverizam ou semeiam sobre o território as centelhas de repertórios arquitetônicos, urbanísticos, de culturas, gostos e comportamentos que são cultivados primeiro nas metrópoles. Estas centelhas são, nos fragmentos urbanos que constituem o entre-Metrópoles, absorvidos, assimilados, adaptados, replicados ou repelidos, numa lógica de relação de poder inerente à sua essência como território. Tal fenômeno ininterrupto de novidades e disputas é responsável por metamorfoseá-lo profundamente, o que faz, daqueles que o vivem, seus coprodutores. Afinal, viver o território é produzi-lo.

Neste ano de 2020 esta Tese foi honrada com o **Prêmio Brasília 60 anos**⁶, da Universidade de Brasília, como melhor tese. Tratou-se de um prêmio concebido pela UnB, aberto a todas as áreas do conhecimento, para dar relevo a Teses e Dissertações que tiveram por tema Brasília e seu Entorno. Este texto procura, neste sentido, fazer uma reflexão retrospectiva, a partir de três narrativas, sobre o processo de elaboração desta tese. Embora tenha esta ambição, o presente texto não descreve o percurso linear de elaboração da tese. Tampouco pretende encerrar as discussões do percurso feito para sua realização. É um esboço e um esforço pessoal de trazer à tona uma fração da

⁶ Conforme o Edital DPG/UnB Nº008/2020 que dispunha dos Prêmios UnB de Dissertações e Teses, Prêmio Brasília 60 anos, Prêmio Técnicos da Ciência, Grande Prêmio UnB de Tese e critérios de seleção, avaliação e premiação, em seu Art. 5º, o Prêmio Brasília 60 anos visava “reconhecer as dissertações ou teses, de qualquer área do conhecimento, cujo tema tenha sido a Capital Federal”. Os critérios de seleção foram, conforme Art. 9º, consideraram “a originalidade do trabalho, a relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural, social, de inovação, e o valor agregado ao sistema educacional”.

riqueza de seu processo, parte de suas angústias inerentes e uma tentativa esclarecer alguns pontos que, julgo, não estão muito claros no documento final.

Para tal, estipulei três narrativas que operam neste ensaio como subtópicos. A *Narrativa 1 – Incursões Metodológicas e a Montagem*, *Narrativa 2 – Por que “entre” e não “eixo”?* e *Narrativa 3 – Os diagramas e as representações do território*. Para finalizar, faço uma pequena reflexão sobre os significados do *Prêmio Brasília 60 anos*.

NARRATIVA 1 - INCURSÕES METODOLÓGICAS E A MONTAGEM

Desde o início do percurso de elaboração da tese **O entre-Metrópoles Goiânia-Brasília: história e metropolização** (Figura 1), ficou estabelecido que o recorte espacial já dado contaria com outros recortes, à medida em que a pesquisa e o amadurecimento da experiência no território pudessem subsidiá-los. Tal atitude tinha por premissa dar notoriedade aos fragmentos que o constituem e preservar, ao mesmo tempo, seu caráter regional. Neste sentido, um exercício de circulação entre escalas distintas foi necessário, dada a própria característica transescalar que é inerente a eles. Do todo às partículas e das partículas ao todo. Movimentos intermitentes e frequentes de aproximação e distanciamento, o “paradoxo da aproximação-distanciamento”, uma técnica sensível às pulsões do território.

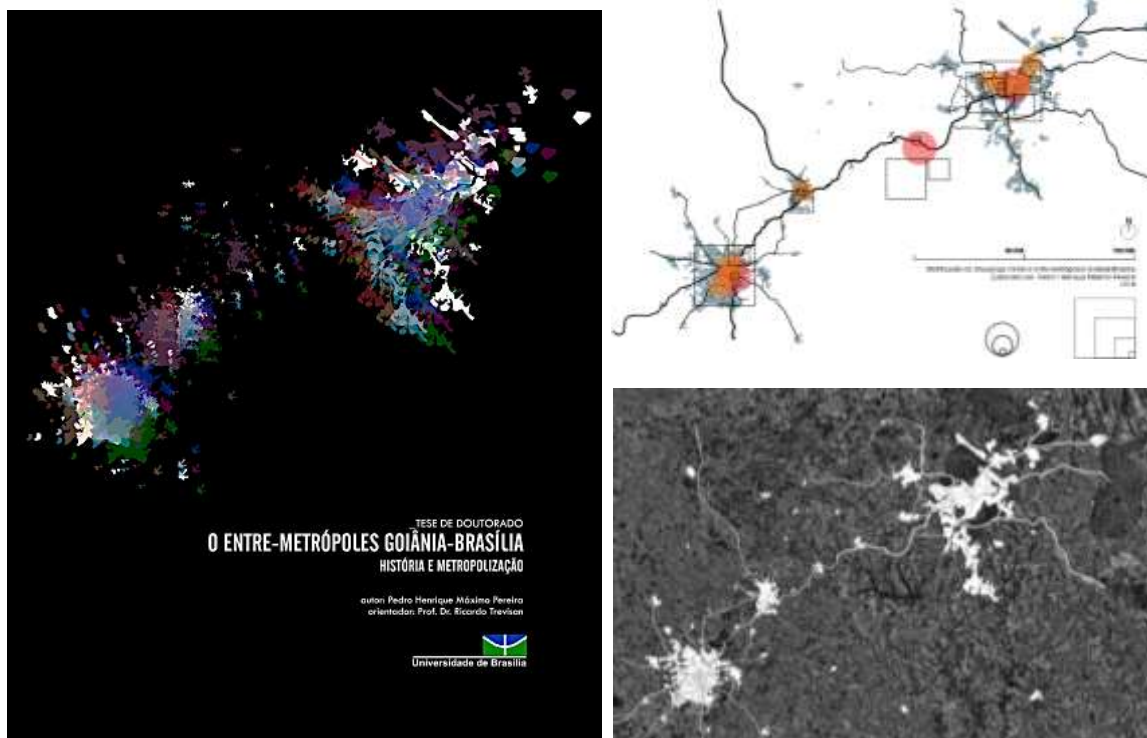


Figura 1 – À esquerda: capa da tese defendida em 2019. À direita, superior: espacialidades do entre-Metrópoles em processo de investigação em 2018. À direita, inferior: mancha urbana do entre-Metrópoles e principais infraestruturas rodoviárias em 2019. Fonte: acervo do autor.

Estes movimentos contaram com alguns procedimentos de apreensão, captura e compreensão de sua constituição e configuração. Além de visitas *in loco* objetivas, programadas e com escopo definido, há que se salientar que vivo este território de modo intenso há mais de uma década. Idas e vindas entre Goiânia e Brasília explicitam uma vida urbana expandida que extrapola a experiência pessoal. Diariamente, cerca de 100 mil pessoas transitam entre essas metrópoles e produzem este território a partir de suas territorialidades. Tê-lo como objeto de pesquisa reforçou a necessidade de, frequentemente, me aproximar e distanciar, em medidas ajustadas e calculadas às demandas de um trabalho científico.

Anotações sumárias foram imprescindíveis para o registro de impressões, *insights* e questões. Era necessário fazer saltar aos olhos e destacar aquilo que era cotidiano e comum. Três cadernos foram preenchidos de 2016 a 2017. Desenhos, anotações, palavras e lugares foram ali destacados. É importante salientar que tais pontuações eram efetivadas com uma frequência média de uma vez por semana em turnos variados. Além disso, conversas e entrevistas foram realizadas, em especial nas cidades que se situam no *entre*. As entrevistas foram registradas em áudios e posteriormente destacado delas aquilo que era importante e precioso para a compreensão da partícula e do todo. Neste sentido, destacam-se Abadiânia e Alexânia, cidades novas até então não identificadas como tal pela historiografia que, a partir de conversas com os atores que participaram de suas fundações, foram identificados os documentos originais, como plantas urbanísticas e registros de cartórios.

Delineava-se, assim, o caráter teórico-empírico da Tese⁷. Fontes primárias e secundárias foram colhidas e documentadas. Além do mergulho histórico, um levantamento amplo sobre o estado atual do território foi realizado em todo o período da pesquisa. Mapas de condomínios horizontais, *shoppings centers*, igrejas, motéis, hipermercados, cemitérios, casas noturnas e boates, hotéis, espaços institucionais, parques, praças, indústrias e universidades. Este trabalho exaustivo de levantamento contou com o auxílio de uma equipe fundamental: Yan Friedrich Oliveira, Mayara Rezende, Daniela Braga, Thaís Alcântara, Pablinny Prado, John Frank e Fabiane Santos.

⁷ “Quanto à organização das bases teóricas foram feitos três procedimentos distintos, mas convergentes. Sua organização se deu por temas, a fim de estabelecer um panorama dos debates que constroem as abordagens sobre eles. O primeiro diz respeito ao levantamento específico do Eixo de desenvolvimento Goiânia-Anápolis-Brasília, que contou com uma organização interna: trabalhos sobre o eixo, sobre cidades do eixo e sobre equipamentos do eixo. O segundo diz respeito ao levantamento bibliográfico por cidade e região que compõe o objeto aqui apresentado. O terceiro, foi o levantamento bibliográfico pelas dimensões teóricas: urbanização e metropolização.” (MÁXIMO, 2019, p. 29)

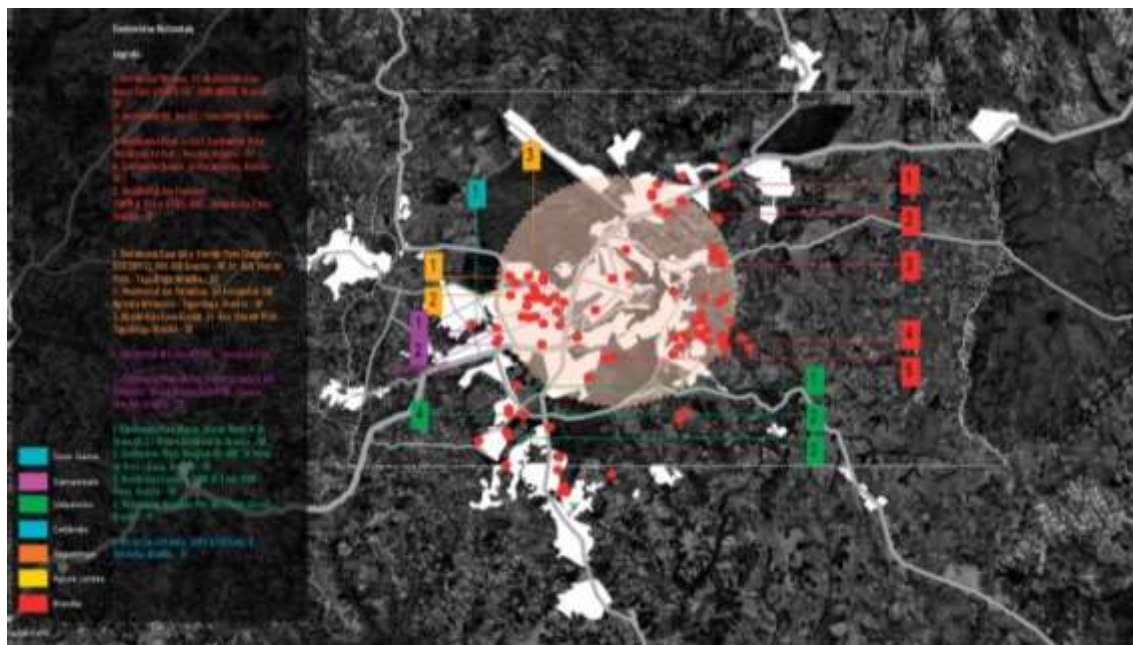


Figura 2 – Ficha de levantamento e espacialização dos condomínios horizontais fechados no Distrito Federal, 2018. Concepção: Pedro Máximo, 2018.

Elaboração: Fabiana Santos, Jhon Frank e Pedro Máximo. Fonte: acervo do autor.

Estes registros eram realizados por região (Figura 2) e posteriormente montados no mapa total. Mas a montagem que faz parte do subtítulo não é essa acima mencionada. A noção de montagem aplicada na tese vem da relação que se estabeleceu nos âmbitos do PPG-FAU-UnB, a partir do Grupo de Pesquisa Topos – Paisagem, Projeto e Planejamento, com a pesquisa Cronologia do Pensamento Urbanístico, liderada pelas professoras Dra. Paola Berenstein Jacques (UFBA – Grupo de Pesquisa Laboratório Urbano) e Dra. Margareth Pereira (UFRJ – Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos Urbanos). Essa relação interinstitucional, que conta hoje com pesquisadores da UFBA, UFRJ, UnB, UNICAMP, UFMG, UFRGS e UNEB, colocou-se como um lugar de atualizações e debates intensos que mobilizaram as pesquisas de seus integrantes. Enquanto doutorando e participante da Cronologia do Pensamento Urbanístico sob a

coordenação, na UnB, do orientador da tese aqui mencionada, Dr. Ricardo Trevisan, fui profundamente contaminado por tais atualizações e debates, ao ponto de inseri-lo na tese como parte fundamental do pensamento sobre a história e a metropolização nela trabalhada. Para tal, a noção de montagem ali empreendida está subsidiada pela compreensão que segue:

A montagem é uma ação seletiva. Tal ação nos permite antecipar, diante de um número sem fim de possibilidades, certa coerência diante do quadro aberto de peças isoladas, aparentemente soltas, mas amarradas pelas finas redes da trama histórica. Entretanto, tal ação nem sempre incorre em escolhas justas e certas. Há sempre o risco de deixar de lado peças importantes, ao mesmo tempo em que se evidencia a possibilidade de selecionar aquelas que podem nos fazer ver os nexos históricos com maior clareza, peças capazes de reforçar essas finas redes que alicerçam as realidades encontradas em qualquer território (MÁXIMO, 2019, p. 30).

Foi a partir desta noção de montagem que a liberdade do trânsito de informações em combinações, comparações, diferenciações e inversões puderam ser praticadas. Os levantamentos precisavam ser, após sua análise, recortados e selecionados. O critério para esta seleção não foi dado pela continuidade espacial ou mesmo pela espessura temporal do período em questão, mas pelos enlaces, relações e aproximações de peças próximas e distantes, inclusive temporal e espacialmente. O exercício da montagem, assim, permitiu perseguir os cursos dos fluxos de metropolização do espaço, que notadamente é descontínuo e fragmentado. Este recorte, doloroso de ser realizado diante da riqueza de fontes que são produzidas cotidianamente no entre-Metrópoles, foi então delimitado em função das densidades explicitadas pela montagem.

À medida em que foram levantadas e documentadas, essas eram entendidas como peças de um grande e amplo quadro metodológico construído pelo exercício da montagem. A partir do confronto dessas peças com as discussões teóricas que elas suscitavam, foi possível aglutiná-las nas duas dimensões teóricas que estruturam este trabalho (MÁXIMO, 2019, p.30).

Deste modo, embora já no pré-projeto de tese constasse um direcionamento à abordagem pretendida, haviam algumas suspeitas em relação ao objeto que os procedimentos tradicionais não eram suficientes para esclarecê-las. A montagem permitiu essa ousadia. A título de exemplificação, uma delas, a que de fato sustenta a tese, a ideia de metropolização conjugada, adveio derivada da observação dos enlaces espaciais que Anápolis materializa e a qual só pôde ficar mais clara e evidente no terceiro ano de pesquisa, após o Exame de Qualificação de Tese e o início da escrita do documento final. Como exercício desta constatação foi publicado, em 2018, o artigo **A metropolização do espaço em Goiânia e Anápolis: Metamorfoses territoriais e o efeito genérico**, no qual foi afirmado:

No alvorecer deste novo século, para além de sua histórica aptidão industrial, agrícola e atacadista, ela [Anápolis] tem sido uma espécie de termômetro das tensões que as metrópoles nacional e regional exercem sobre sua rede urbana mais imediata (MÁXIMO e TREVISAN, 2018, p. 12)

Hoje, com tal compreensão mais amadurecida, é possível constatar, neste trecho, os limites e a gênese daquilo que a montagem trouxe à tona e que foi incorporada à tese. A metropolização do espaço conjugada por Goiânia e Brasília não subordina somente sua rede urbana mais imediata, mas uma fração que pode chegar a 30% do território brasileiro, em função das relações estabelecidas por sua ampla rede urbana, evidenciada pelo Estudo das Regiões de Influência das Cidades (Figura 3).

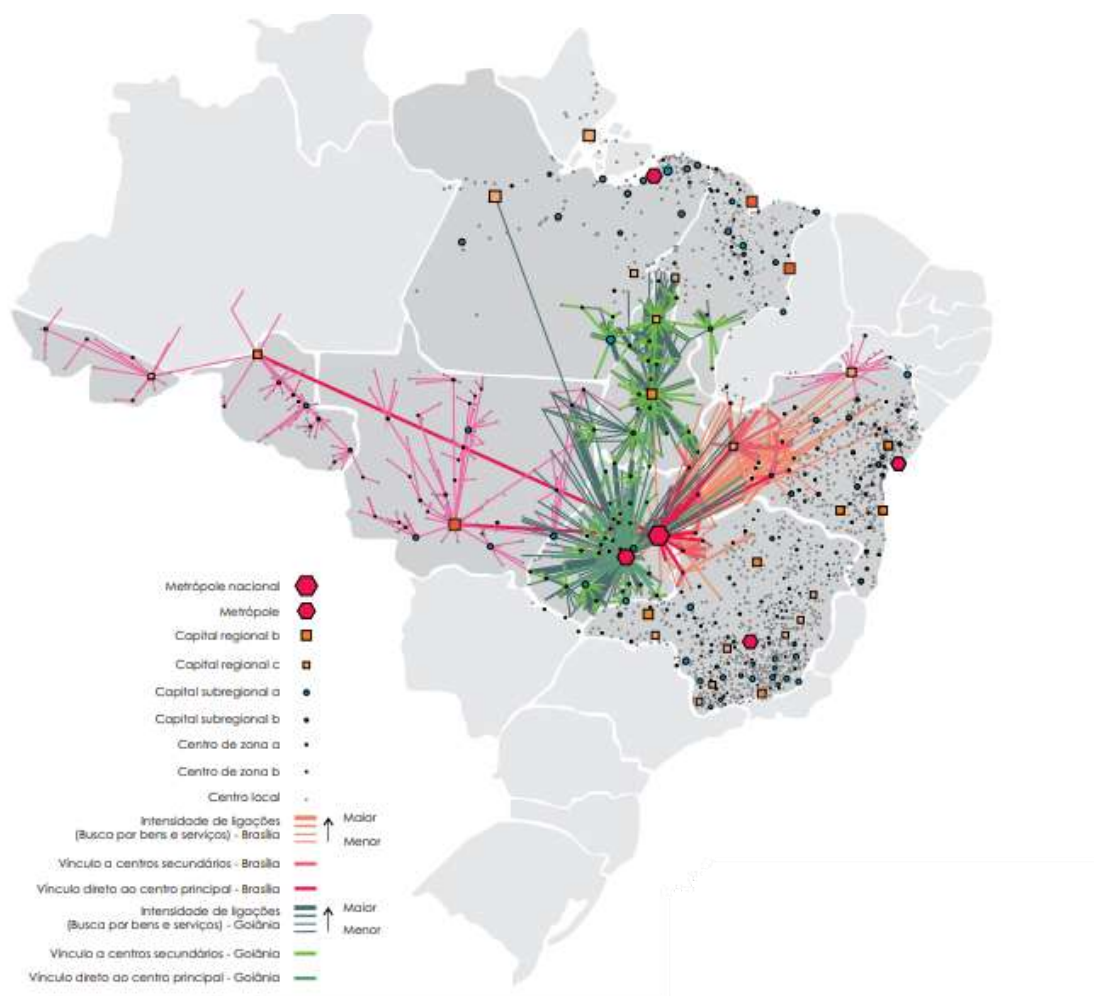


Figura 3 - Mapa de regiões de influência das cidades Goiânia e Brasília.
Concepção: Pedro Máximo; Elaboração: Matheus Costa; Dados: REGIC, 2007;
Finalização: Pedro Máximo, 2019. Fonte: Máximo, 2019, p. 215.

NARRATIVA 2 - POR QUE “ENTRE” E NÃO “EIXO”?

O espaço analisado na tese é muito conhecido como Eixo Goiânia-Brasília ou Eixo Goiânia-Anápolis-Brasília. Ficou evidente tal nomenclatura no início deste novo século em função da adaptação da política adotada em âmbito nacional, os Eixos Nacionais de Desenvolvimento (ENIDs), ao âmbito regional, o Eixo de Desenvolvimento

Goiânia-Anápolis-Brasília, em 2001. Desde então, este termo passou a ser amplamente abordado pela academia, reproduzido pela mídia e passou a fazer parte do linguajar popular. Após uma bibliometria que permitiu apurar 39 trabalhos sobre o Eixo de Desenvolvimento Goiânia-Anápolis-Brasília, suas infraestruturas e suas cidades - entre eles Livros, Teses, Dissertações e Artigos -, e mais, após a vivência do território e inúmeras conversas e entrevistas em diversos pontos, foi constatado que estes significados de “Eixo” eram por demais amplos. Os significados mais comuns eram de “corredor rodoviário”, “dimensão regional”, “cidades aglutinadas ao corredor rodoviário”, “política territorial”, “local em que se pode comercializar, dado o fluxo de pessoas, à beira da rodovia ou próximo a ela” ou mesmo “um conjunto territorial em formato linear”. Tal amplitude de significados, própria de um fenômeno urbano-regional ainda por ser claramente identificado e traduzido - embora de conteúdos nem sempre antagônicos, mas imprecisos -, foi um impeditivo importante para sua incorporação à tese, tendo em vista que analisá-la por si só seria um trabalho de grande envergadura.

A compreensão supracitada abriu as possibilidades de investigação do espaço para além das noções de Eixo, sem necessariamente negá-las. Assim, tal espaço foi nomeado, nos âmbitos da pesquisa, de **entre-Metrópoles Goiânia-Brasília**, um conceito a designar os lócus de intensa urbanização e metropolização, motivadas ou não, por políticas e planejamentos territoriais, mas notadamente subordinados à metropolização conjugada por estas metrópoles. O *entre* foi concebido como um aberto, um impreciso e um ambivalente. Ao mesmo tempo que indicava um lugar, um intervalo ou um convite; indicava também uma relação e um desconhecido, portanto, um devir, um vir a ser existente, mas que não aparecia.

O *entre-Metrópoles* possui um hífen, uma ponte que indica uma distância e uma proximidade, uma separação ou uma ligação, um nexos ou um elo entre as metrópoles. Essa distância-proximidade historicamente fabricada entre elas é a chave para a compreensão deste fenômeno urbano-regional, tendo em vista que o processo de compressão espaço-temporal intensificou e intensifica as relações entre essas duas cidades capitais.

Certamente o corredor rodoviário do entre-Metrópoles orientou o processo de investigação, mas todo o percurso metodológico não ficou restrito a ele. Relações entre espaços distantes, como Pirenópolis e Caldas Novas, foram ressaltadas como espaços constituintes deste *entre*. Nelas, a metropolização do espaço se evidencia e se coloca como componente territorial que estrutura a organização funcional das metrópoles, ainda que situadas a centenas de quilômetros, como espaços de lazer e diversão. Por consequência, assimilam suas demandas, linguagens e padrões do momento, seja em pousadas, hotéis, *resorts*, restaurantes ou turismo ambiental, seja nos próprios modos de vida local que são tensionados à metamorfose pelas pressões requisitadas pelas metrópoles. Além do mais, Goiânia e Brasília polarizam uma ampla região agrícola em Goiás, Mato Grosso, Tocantins, Bahia, Minas Gerais. O entre-Metrópoles, assim, não está dado somente pelo tipo de relação espacial que existe entre elas, mas, também, por suas conexões virtuais.

NARRATIVA 3 – OS DIAGRAMAS E AS REPRESENTAÇÕES DO TERRITÓRIO

É inerente a arquitetos e urbanistas a necessidade de um suporte material para fazer saber suas ideias. Cadernetas de anotações, papel, lápis 6b, canetas ou mesmo *tablets* e *smartphones* com aplicativos de desenho nos auxiliam a conversar, a expressar, a expor e a pensar. Num bar, a caneta do garçom e um guardanapo sobre a mesa são suficientes para uma boa conversa com um arquiteto e urbanista; e o mesmo pode ocorrer num canteiro de obras, basta dispor de uma superfície e cacos de tijolo, telha ou gesso. É o que bem explicou Carlos Antônio Leite Brandão (2001, s/p)⁸ ao nomear de “transmutação” essa “[...] oportunidade que temos de elaborar a experiência na medida em que nos obrigamos a compreendê-la, ou seja, apropriarmo-nos espiritualmente dela, colhê-la, prender o mundo a nós.” Nesta senda, a “representação da arquitetura deixa de ser mero veículo instrumental e mostra-se

⁸ Brandão refere-se ao conceito na obra de arquitetura e no processo de projeto. Peço licença para adaptar tal reflexão para o exercício de elaboração de Tese.

como momento conceitual”, no qual, “aquilo que nos foi dado” como experiência “é transmutado naquilo que doaremos ao mundo.”

Quem se dispuser a vasculhar as páginas da tese aqui referida encontrará nela uma quantidade expressiva de diagramas, mapas e fotografias, recursos comuns de representação do território em trabalhos de Arquitetura e Urbanismo e áreas afins. No entanto, grande parte dos diagramas ali presentes foram produzidos no processo de compreensão do objeto e ao longo da pesquisa, não como um suporte para a síntese de dados e representação de informações já coletadas e previamente analisadas. Assim, tais diagramas são as próprias ideias-sínteses da apreensão-exposição de um conjunto de experiências vividas no território de abrangência regional que é o entre-Metrópoles Goiânia-Brasília (Figura 4).

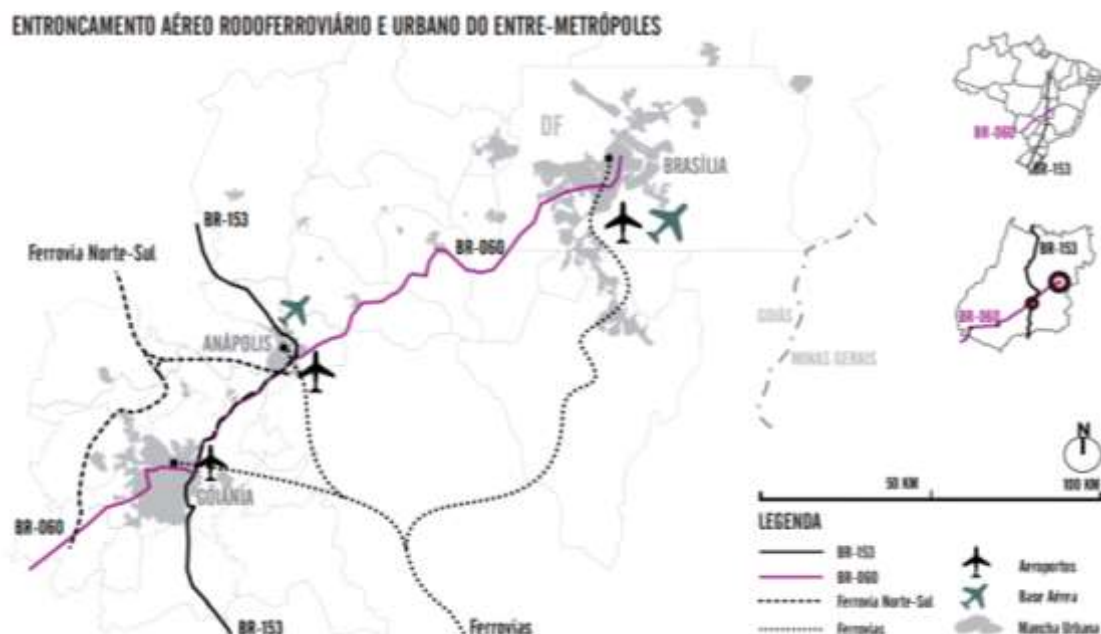


Figura 4 - Relação das infraestruturas de transporte (rodovias, ferrovias e aeroportos) com a mancha urbana do entre-Metrópoles, elaborada em 2017. Fonte: Pedro Máximo, 2019, p. 26.

Essa característica certamente não é unicamente minha, mas advém, não do doutorado, mas da experiência como aluno da graduação em Arquitetura e Urbanismo da UEG, na qual tive professores que me ensinaram a “pensar com as mãos”. Destaco aqui a profa. Dra. Maíra Teixeira que, pacientemente, nos apresentou este texto de Brandão logo no início da trajetória acadêmica e insistia que a análise gráfica era um dos caminhos mais seguros para se compreender a essência do objeto arquitetônico. Ma. Nancy Mello ocupa um lugar singular nessa trajetória como professora de desenho e objetos tridimensionais, que misturava em suas aulas técnicas de representação e textos de filosofia. Me. José Renato de Castro e Silva, nas disciplinas de Desenho Arquitetônico, agia com seu divertido rigor técnico, precisão e visão infalível, mesma característica que dispunha o Dr. Alexandre Gonçalves que, ao ministrar Arquitetura e Urbanismo na América Latina, nos ensinou, além do conteúdo da disciplina, um rigor absoluto na diagramação das fichas de levantamento dos edifícios. A fidelidade conceitual em relação a sua expressão arquitetônica, insistentemente reforçada pelo professor Dr. Fernando Antônio Mello e Ma. Marcelina Gorni deve ser lembrada e, por fim, as contribuições da Dra. Celina Manso e Dra. Angélica Romachelli nas disciplinas de urbanismo merecem destaque, professoras estas que sempre foram muito precisas nas análises dos mapas que produzíamos e rigorosas com o objetivo de superarmos, a cada tentativa, nossas limitações perceptivas e de representação dos territórios.

Todas essas características, advindas de uma filosofia não necessariamente verbalizada de se “pensar com as mãos”, nos âmbitos do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG, puderam ser aplicadas e aprimoradas ao longo do curso e com outros professores igualmente importantes. No doutorado, a relevante ousadia do meu orientador Dr. Ricardo Trevisan concedeu-me liberdade para, então, aplicar tais ensinamentos. A linguagem do trabalho pôde ser testada no Projeto de Qualificação de Tese e aprofundada na Tese⁹. O formato, derivado de um A4

⁹ Os membros das bancas de Qualificação de Tese e Defesa de Tese foram Dra. Milena D’Ayala Valva (TECCER/UEG), Dra. Elane Peixoto (PPG-FAU-UnB), Dr. Fernando Antônio Mello (FAV-UFG)

expandido e editado sempre em duas páginas, permitiu-me articular texto e imagem ao ponto de serem inseparáveis. Ambos, texto e imagem, são suportes mútuos de compreensão dos conteúdos ali apresentados e debatidos, não podendo um existir sem o outro como uma Tese. Neste sentido, não somente os diagramas figuram nesta posição, mas as fotografias que, apesar de registrarem um momento do território, expressaram uma miragem ou uma simulação do que ocorria nos tempos das experiências de incursão sobre ele.

O PRÊMIO BRASÍLIA 60 ANOS

O trabalho conceitual em arquitetura, conforme Carlos Brandão (2001 s/p) “[...] é uma colheita que não visa apenas ao acúmulo, mas, sobretudo, o relançamento ou a transmutação daquilo que se colhe em algo que se oferece ao mundo e se apresenta como útil aos homens e ao destino público.[...]”. O Prêmio Brasília 60 anos certamente já é uma colheita pessoal de uma semeadura pública que foi realizada anteriormente, no formato de Tese e de artigos. Este reconhecimento, não somente ao trabalho que foi parcialmente aqui narrado, mas ao orientador, Dr. Ricardo Trevisan, e aos professores e pesquisadores do PPG-FAU-UnB, honra a trajetória de Brasília, da Universidade Pública e dos 7,5 milhões de habitantes do entre-Metrópoles, insistentemente destacados no referido trabalho.

As angústias provenientes da elaboração da tese não cessaram, mas estão em apaziguamento. Afinal, fazer pesquisa no Brasil é um ato de resistência em nome da ciência, do ensino de qualidade, da investigação e da própria vida social e coletiva. Este prêmio foi, no contexto da premiação, dedicado à Universidade Pública brasileira. Aqui, neste honesto ensaio, reitero aquela fala. Que ela ecoe!

e presididas pelo Dr. Ricardo Trevisan (PPG-FAU-UnB). Contou, como membro suplente, a Dra. Carolina Pescatori (PPG-FAU-UnB).

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Linguagem e Arquitetura: o problema do conceito*. Interpretar Arquitetura, Belo Horizonte, v. 1, n.1, p. 1-8, 2001.

DECANATO DE PÓS-GRADUAÇÃO - DPG. Universidade de Brasília. **Edital Nº 008/2020**: Prêmio UnB de Dissertação e Tese 2018 e 2019, Prêmio Brasília 60 anos e Prêmio Técnicos na Ciência, Edital Nº 008/2020. Brasília, DF, 2020.

MÁXIMO, Pedro Henrique. *O entre-Metrópoles Goiânia-Brasília: história e metropolização*. 2019. 346 f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

MÁXIMO, Pedro Henrique; TREVISAN, Ricardo. *A metropolização do espaço em Goiânia e Anápolis: Metamorfoses territoriais e o efeito genérico*. In: Anais do 2º Seminário Nacional Pensando o Projeto, Pensando a Cidade, 2018, Goiânia. **Anais**. Goiânia: UFG, 2018. p. 1-18.

MÁXIMO, Pedro Henrique; TREVISAN, Ricardo. *Alexânia e Abadiânia, duas cidades novas para Brasília*. Revista Nós: cultura, estética & linguagens, v. 04, p. 99-126, 2019.

Artista: **Áureo Rosa**



**CONCEPÇÃO ESTRUTURAL E LINGUAGEM ARQUITETÔNICA: PROJETO
“FÁBRICA DE IDEIAS E INOVAÇÃO”, MENÇÃO HONROSA NO 12º
CONCURSO CBCA PARA ESTUDANTES DE ARQUITETURA**

A METHODOLOGY FOR THE STRUCTURAL DESIGN IN ARCHITECTURE: PROJECT “FACTORY OF IDEAS AND INNOVATION”, HONORABLE MENTION IN THE 12th CBCA CONTEST FOR ARCHITECTURE STUDENTS

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666525>

Envio: 12/08/2020 ♦ Aceite: 29/09/2020

Daniel da Silva Andrade



Doutor em estruturas e construção civil pela Universidade de Brasília (UnB); Mestre em estruturas e materiais de construção pela Universidade Federal de Goiás (UFG); Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (UEG); Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Gabriela Gomes Costa



Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Iara Oliveira Miquelin



Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Murilo Henrique Alves Cordeiro

Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Jairo Santana Silva

Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (UEG).

RESUMO

Assim como o projeto de Arquitetura, a concepção estrutural é por natureza um processo criativo avesso a enquadramentos e formatações, permanecendo aberto à infinita inovação. Porém, a aplicação de metodologias específicas pode abreviar o caminho para se chegar a soluções estruturais adequadas e eficientes. Este artigo apresenta uma metodologia para a concepção estrutural na Arquitetura e a sua aplicação na elaboração do projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”, desenvolvido por estudantes de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG), que recebeu menção honrosa no 12º concurso de projetos para estudantes de Arquitetura e Urbanismo promovido pelo Centro Brasileiro da Construção em Aço (CBCA), em 2019. Essa metodologia consiste na aplicação de seis procedimentos (etapas), a partir da observância de critérios específicos, que devem fazer parte do processo de projeto de Arquitetura: (1) escolha do sistema estrutural básico; (2) escolha do material estrutural; (3) aplicação de padrões estruturais; (4) aplicação de algumas recomendações práticas; (5) pré-dimensionamento estrutural; (6) compatibilização entre forma estrutural e forma estruturada. Além da aplicação no projeto supracitado, a metodologia aqui apresentada tem sido empregada com êxito, de forma pontual, na integração entre algumas disciplinas de estruturas e projeto de Arquitetura na UEG. Espera-se que essa possa ser utilizada futuramente como uma ferramenta de ensino em cursos de Arquitetura e Urbanismo.

PALAVRAS-CHAVE: estruturas, projeto, arquitetura, concepção, sistemas estruturais.

ABSTRACT

Like the architecture project, structural design is by nature a creative process that avoids framing and formatting, remaining open to infinite innovation. However, the application of specific methodologies can shorten the path to arrive at adequate and efficient structural solutions. This article presents a methodology for structural design in architecture and its application in the elaboration of the project “Factory of ideas and innovation”, developed by students of architecture and urbanism at the State University of Goiás (UEG), which received an honorable mention in the 12th competition for projects for students of Architecture and Urbanism promoted by the Brazilian Center for Steel Construction (CBCA), in 2019. This methodology consists of the application of six procedures (stages), based on the observance of specific criteria, which must be part of the process architectural design: (1) choice of the basic structural system; (2) choice of structural material; (3) application of structural standards; (4) application of some practical recommendations; (5) structural pre-dimensioning; (6) compatibility between structural form and structured form. In addition to the application in the aforementioned project, the methodology presented here has been used successfully, in a timely manner, in the integration between some disciplines of structures and architecture design at UEG. It is hoped that this can be used in the future as a teaching tool in courses in architecture and urbanism.

KEYWORDS: structures, design, architecture, design, structural systems.

1 – INTRODUÇÃO

A elaboração de um projeto arquitetônico configura-se como um processo complexo, pois implica em considerar de forma concomitante uma série de requisitos, como necessidades físicas e psicológicas dos usuários, suas formas de expressão cultural e histórica, a intervenção no ambiente natural, a mediação das relações sociais pelo estabelecimento das relações entre espaços públicos e privados, as características dos materiais de construção e dos sistemas construtivos, bem como uma composição formal que possibilite estabelecer um sistema estrutural com comportamentos específicos.

De acordo com Saramago e Lopes (2009) as questões relacionadas com a concepção estrutural, devido às inovações tecnológicas das últimas décadas, assumem uma importância crescente no fazer arquitetônico. Afinal, se antigamente o projeto estrutural era concebido a partir do conhecimento adquirido por experiência e tradição, a constante superação técnica e econômica dos limites impostos à construção possibilita a criação de variadas formas que exigem a solução de problemas estruturais de maior complexidade e diversidade.

Rodrigues *et al.* (2010) ressaltam que o estudo das estruturas, na formação acadêmica dos estudantes de Arquitetura, é considerado uma tarefa difícil por muitos, devido ao uso do instrumental matemático necessário à compreensão de determinados conceitos em relação ao comportamento físico das estruturas. No entanto, particularmente, tirando-se partido da privilegiada capacidade de percepção visual dos alunos de Arquitetura, é possível facilitar a atividade de concepção estrutural.

Rebello (1999), após a análise da grade curricular de cinco escolas de Arquitetura, e através de uma fundamentação didática e pedagógica, formula uma nova proposta de ensino, baseada no favorecimento da independência intelectual do estudante em relação ao conhecimento do comportamento estrutural. A proposta de Rebello (1999) tomava como fundamento a consideração de que o ensino/aprendizado de estruturas se efetuava até então de maneira fragmentada, prejudicando uma plena apreensão dos conteúdos por parte dos alunos. Além disso, a ênfase nos aspectos quantitativos, em detrimento do conhecimento conceitual, resultaria na formação de um profissional despreparado para conceber, manipular e aplicar em projeto as várias possibilidades estruturais existentes.

Atualmente, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás, o estudo das estruturas acontece, de maneira sistemática, em três disciplinas: Sistemas Estruturais 1, que se dedica ao estudo dos conceitos básicos e gerais em relação à concepção e análise estrutural; Sistemas Estruturais 2, que trata da concepção e noções de dimensionamento de estruturas de concreto armado; e Sistemas Estruturais 3, que aborda a concepção e noções de dimensionamento de estruturas de aço e madeira.

A metodologia apresentada neste artigo tem sido aplicada com êxito, de forma pontual, no curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG por meio de uma atividade integrada entre a disciplina Sistemas Estruturais 1 e a disciplina Projeto de Arquitetura 2, ambas ministradas no 3º período letivo do curso. Nessa atividade, o estudante concebe um sistema estrutural, como atividade integrante da disciplina Sistema Estruturais 1, para o projeto arquitetônico desenvolvido por eles na disciplina Projeto de Arquitetura 2, sendo que, todos os processos que envolvem essa atividade integrada

são desenvolvidos com a elaboração de modelos físicos tridimensionais. A intenção dessa atividade é mostrar aos alunos a funcionalidade da estrutura no projeto de Arquitetura e sua relevância nos processos de projeto e construção, introduzindo o conhecimento dos sistemas estruturais de forma qualitativa e lúdica. Esse procedimento tem possibilitado uma melhor compreensão dos conceitos básicos dos sistemas estruturais, tirando vantagem da percepção visual dos estudantes de arquitetura. Desse modo, esse assunto tem se tornado mais atraente para os alunos, que geralmente se mostram mais motivados, despertando o interesse pelo estudo da análise estrutural nos períodos letivos subsequentes.

1.1 A CONCEPÇÃO ESTRUTURAL NA ARQUITETURA

A concepção estrutural na Arquitetura, também chamada de lançamento da estrutura, é de fundamental importância para os processos de projeto de Arquitetura e consiste em conceber um sistema estrutural que seja capaz de manter o edifício em equilíbrio estático, além de ser harmônico em relação a aspectos arquitetônicos funcionais, formais e estéticos. Implica escolher o sistema estrutural, sua geometria e materiais a serem utilizados e definir as posições dos elementos estruturais, de modo a formar um sistema eficiente, capaz de absorver os esforços oriundos das ações atuantes e transmiti-los ao solo.

Torroja (1960) é um dos primeiros a defender a ideia de que a concepção estrutural, enquanto fruto de um processo criativo, necessariamente deve estabelecer a conexão entre processos técnicos e artísticos. O autor defende que a discussão conceitual da forma e da estrutura deve ser priorizada para que o modelo matemático seja o resultado e não a causa do projeto. Afinal, para ele, a concepção de um sistema estrutural é anterior ao cálculo, que existiria para confirmar ou testar aquilo que foi concebido pela mente humana.

Segundo Rebello (1993), a concepção de um partido estrutural resulta da síntese de critérios específicos que podem ser obtidos pela observação dos exemplos existentes e dos fenômenos naturais. O autor propôs um método, baseado num 'sistema' de

sistemas estruturais básicos, que auxilia a organização do processo mental da concepção estrutural. Dessa forma, a partir do conhecimento de um número determinado de elementos, torna-se possível, pelo estabelecimento de associações adequadas entre eles, criar um número infinito de possibilidades e formas estruturais.

Alguns autores sugerem que, para desenvolver o conhecimento intuitivo das estruturas, é fundamental o favorecimento da experimentação em etapa anterior ao cálculo, de maneira a desenvolver o raciocínio estrutural do aluno. Para tanto, propõem que a elaboração de maquetes estruturais faça parte da primeira etapa do processo de aprendizado. Isso porque esses modelos em escala reduzida permitem a compreensão dos conceitos através da investigação dos aspectos qualitativos do fenômeno físico.

Este trabalho apresenta uma metodologia para a concepção estrutural na arquitetura por meio de uma aplicação prática na elaboração do projeto arquitetônico “Fábrica de Ideias e Inovação”, desenvolvido por estudantes de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Esse projeto recebeu menção honrosa no 12º concurso de projetos para estudantes de Arquitetura e Urbanismo promovido pelo Centro Brasileiro da Construção em Aço (CBCA), em 2019.

2. METODOLOGIA

A metodologia proposta neste trabalho dá ênfase em aspectos qualitativos e lúdicos, e visa facilitar a atividade de concepção estrutural por meio de uma sistematização em etapas. Ressalta-se que todas estas etapas devem fazer parte dos processos de projeto de Arquitetura e devem, ainda, ser acompanhadas pela elaboração de modelos tridimensionais, sejam eles físicos ou computacionais, bem como a elaboração de desenhos a mão livre (croquis), tão importantes para o desenvolvimento da percepção espacial.

Esta metodologia consiste na aplicação de seis procedimentos (etapas), a partir da observância de critérios específicos, abordados neste artigo: (1) escolha do sistema estrutural básico; (2) escolha do material estrutural; (3) aplicação de padrões estruturais; (4) aplicação de algumas recomendações práticas; (5) pré-

dimensionamento estrutural; (6) compatibilização entre forma estrutural e forma estruturada.

2.1 A ESCOLHA DO SISTEMA ESTRUTURAL BÁSICO

Inúmeros são os tipos de sistemas estruturais que podem ser utilizados. Para que a escolha do sistema seja adequada a cada situação é fundamental que o Arquiteto conheça os sistemas estruturais básicos, suas características e limitações. De acordo com Engel (2001), os sistemas estruturais básicos podem ser classificados em sistema estrutural de forma ativa, vetor ativo, seção ativa e superfície ativa.

Os sistemas estruturais de forma ativa são formados basicamente por matéria não rígida, flexíveis, suportada por extremidades fixas, com a capacidade de suportar-se e cobrir um vão. A transmissão das cargas até aos apoios ocorre através de esforços normais (tração e compressão). Essa característica ocorre devido à forma da estrutura coincidir com o fluxo dos esforços, seguindo o trajeto natural das forças. Os sistemas estruturais de forma ativa podem se dividir em sistemas de cabos, tendas (figura 1), sistemas pneumáticos e sistemas de arcos.



Figura 1 – Sistema Estrutural de Forma Ativa: centro comunitário Athos Bulcão (UnB).

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2017).

Os sistemas estruturais de vetor ativo são formados basicamente por elementos curtos, sólidos e em linha reta (barras). Esses elementos, devido à sua pequena seção em relação ao seu comprimento, transmitem apenas forças na direção do seu eixo

longitudinal, sendo submetidos a apenas esforços normais de tração e compressão. Através de uma montagem triangular dos elementos, a composição torna-se estável, e por meio desse mecanismo as forças podem ser transmitidas a longas distâncias sem apoios intermediários. Os Sistemas de vetor ativo podem ser classificados em sistemas de treliças planas, treliças curvas (figura 2) e treliças espaciais.



Figura 2 – Sistema Estrutural de vetor ativo: Arena Castelão, Fortaleza-CE.
Fonte: Acervo pessoal dos autores (2018).

Os sistemas estruturais de seção ativa são formados basicamente por elementos lineares de material resistente a solicitações de compressão, tração e flexão. Esse sistema é geralmente composto por lajes, vigas e pilares. As vigas, são capazes de resistir a forças perpendiculares ao seu eixo e transmiti-la lateralmente ao longo do mesmo até aos seus extremos. A mudança da direção das forças é resultado da resistência da massa da seção em relação às tensões normais e de cisalhamento. O sistema de seção ativa pode ser classificado em sistemas de vigas (figura 3), sistemas de pórticos e sistemas de vigas e lajes (grelhas).



Figura 3 – Sistema Estrutural de seção ativa: Museu de Arte de São Paulo.
Fonte: Acervo pessoal dos autores (2015).

Os sistemas de superfície ativa são formados basicamente pela composição de elementos de superfície, formando mecanismos que reorientam forças, com resistência a compressão, tração e cisalhamento. O potencial da superfície para mudar as forças de direção depende da sua posição em relação à direção da força atuante, sendo mais eficaz quando a superfície é paralela à direção da força atuante e mais fraca quando a superfície está perpendicular à força atuante. Nos sistemas de superfície ativa o enrijecimento do sistema através da inclinação da superfície, com uma curva (figura 4) ou dobra, favorece os mecanismos de resistência mecânica.



Figura 4 – Sistema Estrutural de superfície: Igreja da Pampulha, Belo Horizonte-MG.
Fonte: Acervo pessoal dos autores (2016).

2.2 A ESCOLHA DO MATERIAL ESTRUTURAL

Este item não tem a pretensão de abordar com profundidade os materiais estruturais e as suas propriedades, e sim destacar a importância da escolha do material estrutural para a concepção de uma estrutura e algumas características que podem ser determinantes para esta escolha.

Não existem regras fixas para a adoção de um material. Essa escolha depende de muitos fatores que vão desde questões concretas como custo, mão-de-obra disponível, e outros, até aqueles de difícil definição como valores sociais, culturais e mesmo sensações e percepção pessoal.

De acordo com Silva (2012), os principais materiais estruturais são: concreto armado (moldado in loco, pré-moldado/fabricado e protendido); madeira (roliça, serrada e laminada colada) e aço (chapa dobrada, laminado e soldado).

As estruturas de concreto armado são comuns em todos os países do mundo, caracterizando-se pela estrutura preponderante no Brasil. Esse nome é dado à estrutura de concreto que possui armações feitas com barras de aço em seu interior. Essas armações são necessárias para suprir a falta de resistência do concreto à tração, já que o forte do material é a resistência à compressão. Comparada a estruturas com outros materiais, a disponibilidade dos materiais constituintes (concreto e aço) e a facilidade de aplicação explicam a ampla utilização das estruturas de concreto nos mais variados tipos de construção, como edifícios, pontes e viadutos, reservatórios, barragens, pisos industriais, pavimentos rodoviários e de aeroportos, paredes de contenção, obras portuárias, canais, etc.

Uma das principais características do concreto armado, que torna a sua utilização muito vantajosa em Arquitetura, é o fato desse material ser moldável, proporcionando grande variabilidade de formas, porém formas muito complexas podem elevar o custo da execução. Uma das limitações das estruturas de concreto é que essas geralmente são pesadas, os elementos estruturais têm um peso próprio elevado, dificultando a sua utilização em grandes vãos e estruturas em balanço. Além disso, a sua execução no Brasil

se dá de forma artesanal, quase que em sua totalidade, demandando mais tempo em relação aos demais materiais estruturais.

O aço apresenta resistência muito elevada em relação aos demais materiais estruturais, permitindo a redução da quantidade de material utilizado na seção dos elementos estruturais. Isso é muito interessante pois permite a concepção de estruturas mais esbeltas, permitindo assim um maior aproveitamento dos espaços arquitetônicos. Além disso, a leveza da estrutura de aço somada à sua grande resistência, faz com que esta seja uma opção muito vantajosa para grandes vãos e estruturas em balanço. Silva (2012) destaca que as estruturas de aço ainda oferecem grande rapidez na execução, mas, como desvantagem, exigem maior especialização da mão-de-obra de montagem, maior conservação e proteção contra incêndio em casos específicos, aumentando os custos.

A madeira é um dos mais antigos materiais de construção, sendo que as madeiras com elevada densidade apresentam excelentes propriedades mecânicas, sendo adequadas para utilização em estruturas. Entre as inúmeras vantagens da madeira como material estrutural destacam-se o seu baixo peso próprio e grande resistência mecânica, boas características de isolamento térmico e acústico e facilidade de ser trabalhada. Como limitações ressaltam-se a vulnerabilidade à deterioração, caso não haja um tratamento que possa prolongar a sua vida útil, e as elevadas deformações, limitando o seu uso em grandes vãos e estruturas em balanço.

2.3 PADRÕES ESTRUTURAIS

De acordo com Ching *et al* (2010) os padrões estruturais são composições tridimensionais que consistem em elementos verticais de apoio, sistemas horizontais para vencimento de vãos e elementos de resistência às solicitações laterais (ação do vento). Essas composições são construídas a partir de unidades estruturais e podem auxiliar de forma significativa o trabalho de concepção estrutural.

As unidades estruturais são sistemas compostos por elementos capazes de formar ou definir limites de um único volume espacial. Há diferentes maneiras de se definir uma unidade estrutural (figura 5).

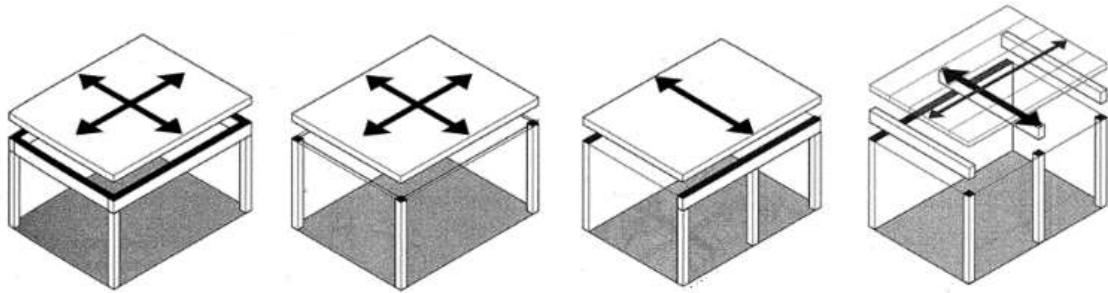


Figura 5 – Exemplos de unidades estruturais
Fonte: CHING *et al.* (2010)

Os padrões e as unidades estruturais são construídos com base em grelhas estruturais. As grelhas ou retículas são padrões de linhas retas, geralmente espaçadas de maneira homogênea e se cruzando nos ângulos retos, que servem como referência para a localização de elementos estruturais como lajes, vigas e pilares. Nos projetos de arquitetura as grelhas podem ser utilizadas como elementos organizadores fundamentais.

As grelhas regulares definem vãos estruturais equivalentes, permitindo o uso de vários elementos em módulo. Porém, é preciso observar que as grelhas regulares são padrões genéricos que podem ser modificados em resposta às circunstâncias do programa, do terreno e dos materiais. Assim, as grelhas podem ser dotadas de irregularidades, uma das irregularidades mais comuns são as diferenças entre os espaçamentos dos eixos devido às dimensões (escala) dos vãos (figura 6). As escalas das grelhas estão relacionadas aos seguintes fatores: tipo de atividade humana a ser acomodada; dimensões eficazes do vão para um determinado sistema estrutural. Na representação gráfica das grelhas as linhas representam os locais onde as vigas serão inseridas, os espaços entre as linhas representam as posições das lajes e as marcações nos encontros de alguns eixos representam as posições dos pilares (figura 6).

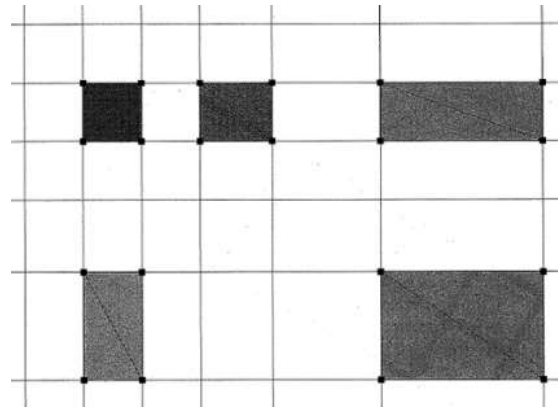


Figura 6 – Grelha estrutural com irregularidades de escala
Fonte: CHING *et al.* (2010).

O tipo, o padrão e a escala sugeridos por uma grelha estrutural devem acomodar as atividades humanas previstas. No mínimo, o padrão de apoio vertical não deve limitar a utilidade de um espaço, nem condicionar as atividades previstas. Já as dimensões dos vãos influenciam de maneira direta os componentes horizontais, devendo ser adequadas às características e limitações dos materiais estruturais.

Quando os espaços precisam ser mais amplos do que o necessário para usos comuns, como ocorre em auditórios e ginásios, eles podem interromper o ritmo normal de uma grelha estrutural, nesse caso os vãos são maiores e as cargas resultantes exigem consideração especial. Os espaços de grande escala geralmente exigem um sistema estrutural adequado para o vencimento de grandes vãos.

2.4. ALGUMAS RECOMENDAÇÕES PRÁTICAS

Juntamente com a utilização dos padrões estruturais deve-se proceder o posicionamento dos principais elementos estruturais que farão parte do sistema. Para essa existem algumas recomendações práticas que têm o objetivo de facilitar o lançamento dos elementos estruturais e contribuir para a estabilidade global da edificação. As recomendações que se seguem são aplicáveis para os sistemas estruturais de seção ativa, formados por lajes, vigas e pilares:

1. O lançamento estrutural parte da consideração do caminho das forças que atuam nas edificações, definindo-se primeiramente a localização das lajes, seguindo-se com o posicionamento das vigas e dos pilares, nessa ordem;
2. Como dito anteriormente, o posicionamento das lajes pode ser facilitado com a utilização dos padrões estruturais. Para as lajes maciças comuns recomenda-se limitar os vãos, pois lajes com vãos muito grandes requerem espessuras elevadas, além disso, as deformações excessivas podem ser um ponto crítico. Para vencer grandes vãos, torna-se mais viável a utilização de protensão ou de lajes de maior rigidez como, as lajes nervuradas;
3. Recomenda-se lançar vigas onde existam paredes, evitando que as mesmas fiquem aparentes, contribuindo para o aspecto estético. Entretanto, não é obrigatório lançar vigas sob todas as paredes. Eventualmente, uma parede poderá apoiar-se diretamente na laje, devendo-se fazer as devidas verificações na laje em virtude do carregamento introduzido pela parede. Quando existirem paredes leves, como por exemplo paredes de gesso acartonado e divisórias, a tarefa do lançamento de vigas torna-se mais flexível;
4. Os elementos estruturais devem ser os mais uniformes possíveis quanto à geometria. Dessa forma, recomenda-se que as vigas e as lajes tenham vãos comparáveis entre si;
5. A transferência de carga deve ser a mais direta possível. Dessa forma, deve-se evitar, na medida do possível, a utilização de vigas apoiadas sobre outras vigas (chamadas apoios indiretos), bem como o apoio de pilares em vigas (chamadas de vigas de transição);
6. Recomenda-se iniciar a localização dos pilares pelos cantos e, a partir daí, pelas áreas que geralmente são comuns a todos os pavimentos (área de elevadores e de escadas) e onde se localizam, na cobertura, a casa de máquinas e o reservatório superior. Em seguida, posicionam-se os pilares de extremidade e os internos, sempre procurando observar os requisitos inerentes ao projeto de arquitetura;

7. Deve-se, sempre que possível, dispor os pilares alinhados e nos encontros entre vigas, a fim de formar pórticos com as vigas que os unem. Os pórticos, assim formados, contribuem significativamente para a estabilidade global do edifício;
8. É fundamental que os vãos sejam estabelecidos levando em consideração as características dos materiais estruturais e os requisitos do projeto arquitetônico. Distâncias muito grandes entre pilares produzem vigas com dimensões elevadas. Por outro lado, pilares muito próximos acarretam interferência nos elementos de fundação e aumento do consumo de materiais;
9. Alternativamente, geralmente por motivos estéticos, podem ser utilizadas lajes sem vigas, apoiadas diretamente sobre os pilares, com ou sem capitéis, casos em que são denominadas lajes-cogumelo e lajes planas ou lisas, respectivamente. No alinhamento dos pilares, podem ser consideradas vigas embutidas, com altura considerada igual à espessura das lajes, sendo também denominadas vigas-faixa.
10. Sempre que possível, é interessante a criação de núcleos estruturais verticais por meio da associação de pilares-parede em torno de caixas de elevadores e escadas. Tratam-se de elementos que contribuem significativamente para a estabilidade global do edifício, além de contribuir para ações laterais (ação do vento).

2.5 PRÉ-DIMENSIONAMENTO ESTRUTURAL

O Arquiteto, ao fazer o projeto arquitetônico, pode ter dificuldade em estudar as relações dimensionais entre a concepção estrutural e arquitetônica, porque o dimensionamento estrutural está longe de ser iniciado e o espaço ocupado por cada uma das partes da estrutura interfere diretamente na funcionalidade e na estética de sua Arquitetura.

Com base na experiência de renomados profissionais, com o objetivo de resolver esse impasse, foram desenvolvidos processos de pré-dimensionamento das estruturas que, se não apresentam resultados exatos, muito se aproximam deles. Evidentemente,

é necessário que, posteriormente, sejam realizados os cálculos estruturais com todo o cuidado e a exatidão exigidos pelas normas técnicas, mas, com o pré-dimensionamento, se tem um ponto de partida para se estabelecer as relações dimensionais entre concepção estrutural e arquitetônica.

Um pré-dimensionamento estrutural é fundamental para o lançamento inicial dos componentes estruturais, observando-se as restrições e possibilidades dos espaços. O pré-dimensionamento dos sistemas estruturais é feito recorrendo-se a gráficos, tabelas ou equações simplificadas. Neste trabalho foi utilizado o método gráfico contido em Rebello (2010), por ser de fácil aplicação, permitindo a obtenção das dimensões iniciais dos elementos estruturais de forma rápida e prática.

Os gráficos (figura 7) apresentam, nas abscissas, valores que correspondem a uma das variáveis, como vãos, quando se trata de estruturas como cabos, vigas e treliças, ou número de pavimentos ou altura não travadas, quando se trata de pilares.

Nas ordenadas, estão os valores que correspondem à resposta do pré-dimensionamento (dimensão requerida), como flecha do cabo, altura da seção do arco, da viga e da treliça, ou, ainda, a dimensão mínima de um dos lados da seção do pilar.

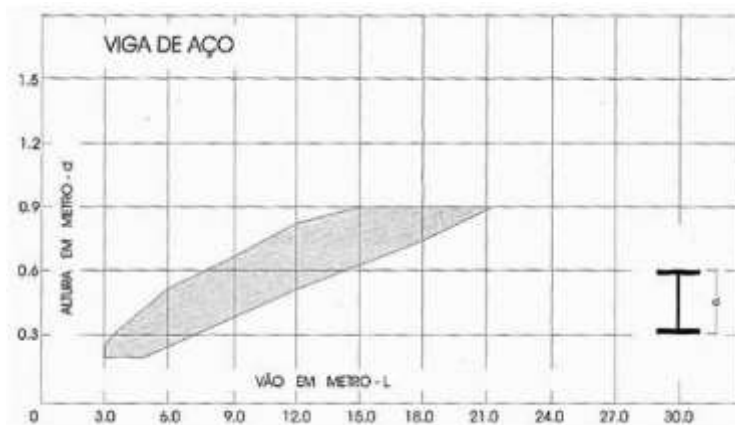


Figura 7 – Gráfico para pré-dimensionamento de vigas de aço
Fonte: REBELLO, Y. C. P. (2010).

Os gráficos não são apresentados na forma de uma linha, mas de uma superfície contida entre duas linhas, a superior representa os valores máximos de pré-dimensionamento e a inferior, os valores mínimos.

O uso do limite inferior ou superior depende de bom senso. Se a estrutura for pouco carregada, como as estruturas de cobertura, utiliza-se o limite inferior, ou, na dúvida, a região intermediária. Quando a estrutura é bastante carregada utiliza-se o limite superior.

2.6 COMPATIBILIZAÇÃO ENTRE FORMA ESTRUTURAL E FORMA ESTRUTURADA

A compatibilização de projetos consiste em detectar falhas relacionadas às interferências e inconsistências geométricas entre os subsistemas da edificação. Desse modo, há a integração de todos os sistemas. Dentre os projetos a serem analisados, é possível citar: estruturas, arquitetônico, hidráulico, instalações, paisagismo, impermeabilização, elétrico, prevenção de incêndios e outros. Basicamente, é como se todos esses projetos fossem “sobrepostos”, no intuito de encontrar incompatibilidades. Neste artigo limitou-se à abordagem da compatibilização entre a concepção estrutural e o projeto de Arquitetura, aqui denominados forma estrutural e forma estruturada.

A compatibilização é imprescindível para a produção do projeto de Arquitetura, é uma atividade viva e constante durante os processos de projeto arquitetônico e os demais projetos que envolvem a edificação.

A metodologia aqui proposta recomenda a utilização de modelos tridimensionais, croquis e diagramas em todo o processo de projeto. Assim, estes artifícios também devem ser utilizados no intuito de facilitar a compatibilização entre forma estrutural e forma estruturada.

Um dos fatores a serem observados na compatibilização é o posicionamento dos pilares entre os pavimentos que compõem uma edificação. Assim, por exemplo, deve-se verificar se os arranjos dos pilares afetam as áreas sociais, áreas de circulação, etc. Para essa verificação, além da utilização dos modelos tridimensionais, é comum se utilizar os padrões estruturais por meio da sobreposição da grelha estrutural de um pavimento sobre outro, assim procedendo-se a verificação e compatibilização do arranjo de pilares entre pavimentos.

Na impossibilidade de compatibilização da posição dos pilares entre pavimentos é possível se utilizar vigas de transição, embora se recomende, sempre que possível, evitar este tipo de solução, como dito anteriormente.

Ressalta-se também a importância de verificar se o arranjo dos pilares permite a realização de manobras dos carros nos casos de pavimentos de garagem. Quanto às garagens, verifica-se que é mais difícil compatibilizar as melhores posições estruturais dos pilares com a melhor distribuição dos boxes (espaços reservados para os automóveis), sendo primordial, nesta etapa, o domínio espacial e entendimento em relação aos requisitos de projeto na busca da melhor posição estrutural para os pilares.

Destaca-se a importância de se realizar o pré-dimensionamento dos elementos estruturais antes de se proceder a compatibilização, para que se tenha noção das dimensões dos elementos estruturais e a sua relação com os espaços arquitetônicos. Tendo noção das dimensões iniciais dos elementos estruturais é comum, por questões estéticas e com vistas às facilidades no acabamento e ao melhor aproveitamento dos espaços, adotar larguras de vigas em função da largura das alvenarias.

O pré-dimensionamento também é fundamental para a previsão de espessuras de lajes e alturas de vigas. As alturas das vigas ficam limitadas pela necessidade de prever espaços livres para aberturas de portas e de janelas, e as espessuras das lajes influenciam diretamente no cálculo de escadas e rampas.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

O concurso CBCA para estudantes de Arquitetura é um concurso de projetos de Arquitetura, de abrangência nacional. Esse, é uma etapa do concurso promovido pela Associação Latino-Americana do Aço (ALACERO), que tem abrangência latino-americana. A equipe vencedora do Brasil concorre com equipes vencedoras dos países membros da ALACERO, como Argentina, Chile, Colômbia, Equador, México, Peru, República Dominicana e Venezuela.

O projeto escolhido para a elaboração deste artigo, desenvolvido por equipe formada por alunos e professores do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG, recebeu

menção honrosa na 12ª edição do concurso CBCA, em 2019. Como dito anteriormente, a metodologia aqui proposta para a concepção estrutural, além do projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”, tem sido empregada com êxito, de forma pontual, na integração entre algumas disciplinas de estruturas e projeto de Arquitetura na UEG.

3.1 O PROJETO “FÁBRICA DE IDEIAS E INOVAÇÃO”

O tema “Fábrica de Ideias e Inovação”, proposto na 12ª edição do CBCA, configura-se como um centro tecnológico, cujo programa tem como objetivo incentivar o desenvolvimento científico, tecnológico e o empreendedorismo, de forma integrada entre instituições de ensino e empresas.

Faz parte do escopo do concurso a escolha do lugar de implantação do projeto. Assim, a área definida para a inserção do edifício “Fábrica de Ideias e Inovação”, está localizada na cidade de Anápolis, Goiás. Em razão de sua localização geográfica, que está situada no centro do Brasil, a cidade possui determinantes corredores de transporte na ligação do Brasil de norte a sul, e dispõe também do Distrito Agroindustrial de Anápolis (DAIA) um relevante complexo que contém 209 indústrias, com destaque nos polos farmacêutico e químico. Anápolis também é conhecida por ser um polo universitário que conta com cursos de graduação, especialização, mestrado e doutorado, com destaque à Universidade Estadual de Goiás.

Contudo, apesar do enorme potencial de ligação entre o setor privado e público, ainda existe uma ausência na integração desses serviços, isto é, não existe um ponto de encontro onde indústrias e instituições acadêmicas se relacionam no interesse de criar, produzir, investir e inovar tecnologias que buscam o desenvolvimento de pesquisas na área da biotecnologia, energias alternativas, biologia sintética e produção sustentável conforme propõe uma “Fábrica de Ideias e Inovação”.

A área está localizada nas extensões do Campus de Ciências Exatas e Tecnológicas da UEG, cujo terreno possui aproximadamente 113ha. O terreno, onde se insere o projeto (figura 8), permite que a edificação sirva como um laboratório experimental, proporcionando vivência, estudo e contemplação. Dessa forma, o edifício

pretende gerar multidisciplinaridade e intercâmbio de ideias entre estudantes e pesquisadores, com o enfoque no desenvolvimento de inovações tecnológicas, sustentáveis e renováveis, servindo como um ponto de encontro para pesquisar, criar e produzir, tanto para o setor privado quanto para o meio acadêmico.

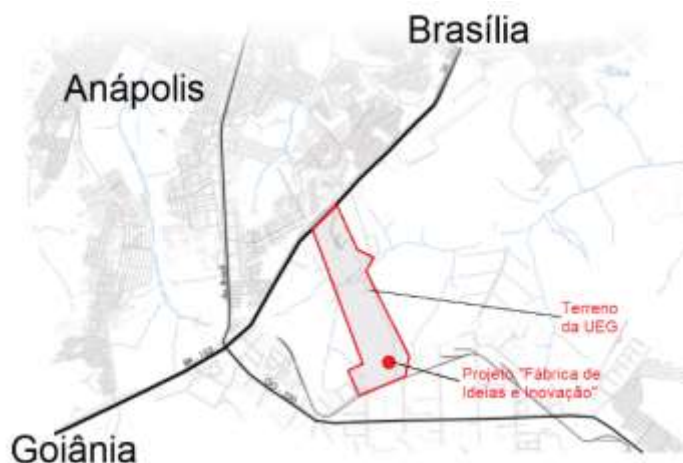


Figura 8 – Terreno de implantação do projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).

Nas proximidades da região onde o edifício se insere, encontram-se importantes pontos de desenvolvimento econômico e científico, sendo eles: UEG a noroeste, Aeroporto de Cargas a nordeste, Parque de Manobras da Ferrovia a sudoeste e DAIA a sudeste. A partir disso, o edifício surge na junção do traçado destes eixos (figura 9) que, interligados, possibilitam a criação de um espaço de vivência central, o qual estabelece uma interação com a natureza local e ao mesmo tempo com entorno edificado, criando visadas para os mesmos.



Figura 9 – Síntese do processo de concepção do projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).

Como dito anteriormente, todas as etapas aqui descritas devem ser acompanhadas pela elaboração de modelos tridimensionais, sejam eles físicos ou computacionais. Para o projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”, este trabalho foi iniciado com maquetes físicas (figura 10) e posteriormente adotou-se a modelagem computacional.

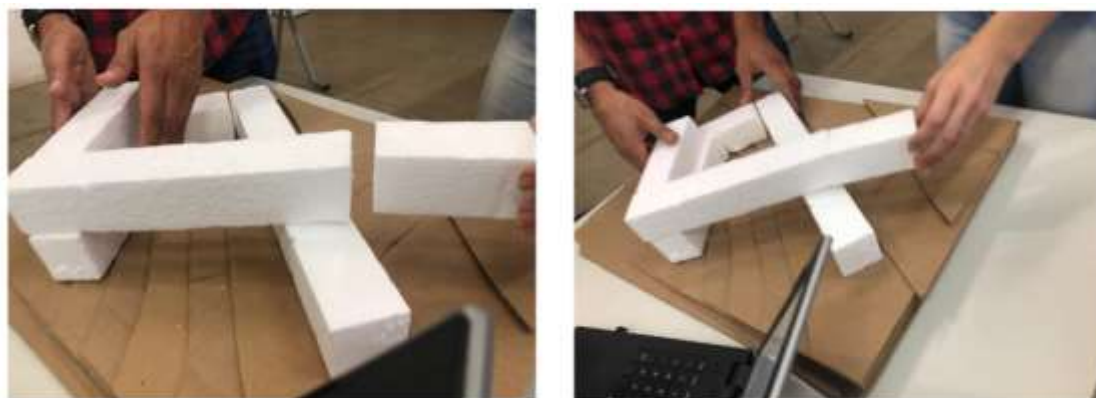


Figura 10 – Maquete física confeccionada durante o processo de projeto.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).



Figura 11 – Visão geral do projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).

Um dos requisitos do concurso CBCA é que o projeto elaborado tenha estrutura de aço, devendo ser apresentada uma síntese da concepção estrutural. Então, nesse caso a escolha do material foi condicionada à essa determinação, optando-se pelo aço

galvanizado, que possui maior resistência à deterioração e maior vida útil, ficando assim a concepção formal do projeto vinculada ao material e ao sistema estrutural escolhido.

Tendo como um dos principais objetivos estimular o trabalho criativo, uma das decisões de projeto foi estabelecer espaços amplos e flexíveis, então optou-se pela utilização de um sistema estrutural de seção ativa, compostos por perfis de aço com seção “I”, o que permitiu a criação de grandes vãos para os ambientes, e somado ao uso do drywall como fechamento, permitiu uma espacialidade mais flexível.

Além disso, como pontos importantes do projeto destacam-se o volume que compreende um vão de aproximadamente 50 metros, que marca a entrada do edifício (figura 12a), e um balanço de 20 metros (figura 12b), que configura um mirante para a contemplação da paisagem local. Essa volumetria foi concebida levando em consideração a elevada declividade apresentada pela topografia do terreno. Para estruturar esses elementos e garantir uma leveza visual ao edifício, optou-se por um sistema estrutural de vetor ativo, com a utilização de duas grandes treliças planas com travamento feito por vigas transversais, todas em perfil “I”, por ser um sistema adequado para grandes vãos e estruturas em balanço.



(a)



(b)

Figura 12 – a) vão que marca a entrada do edifício e b) estrutura em balanço.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).

Para a estrutura da cobertura (figura 13) também se optou por uma estrutura treliçada. Ressalta-se que é muito comum se utilizar mais de um tipo de sistema para estruturar um único edifício (sistemas estruturais híbridos), sendo muito frequente a utilização de sistemas de seção ativa para se estruturar lajes de piso e teto dos ambientes e sistemas de vetor ativo para a estruturação dos planos de cobertura. Essa foi a concepção adotada no projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”, juntamente com as

treliças planas (sistema de vetor ativo) para o balanço e o grande vão que marca a entrada do edifício.

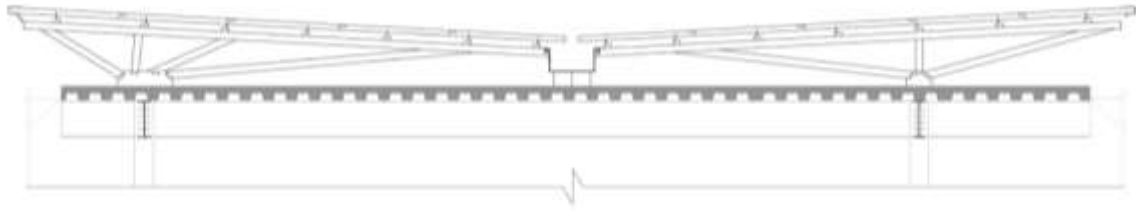


Figura 13 – Corte esquemático da estrutura da cobertura.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).

Em relação ao padrão estrutural foi adotada uma malha ortogonal e regular quase que na totalidade do projeto, com exceção de algumas intersecções volumétricas (figura 14). Esse fator, no caso das estruturas de aço, facilita a execução e reduz o custo global da estrutura, devido à padronização na fabricação dos elementos estruturais.

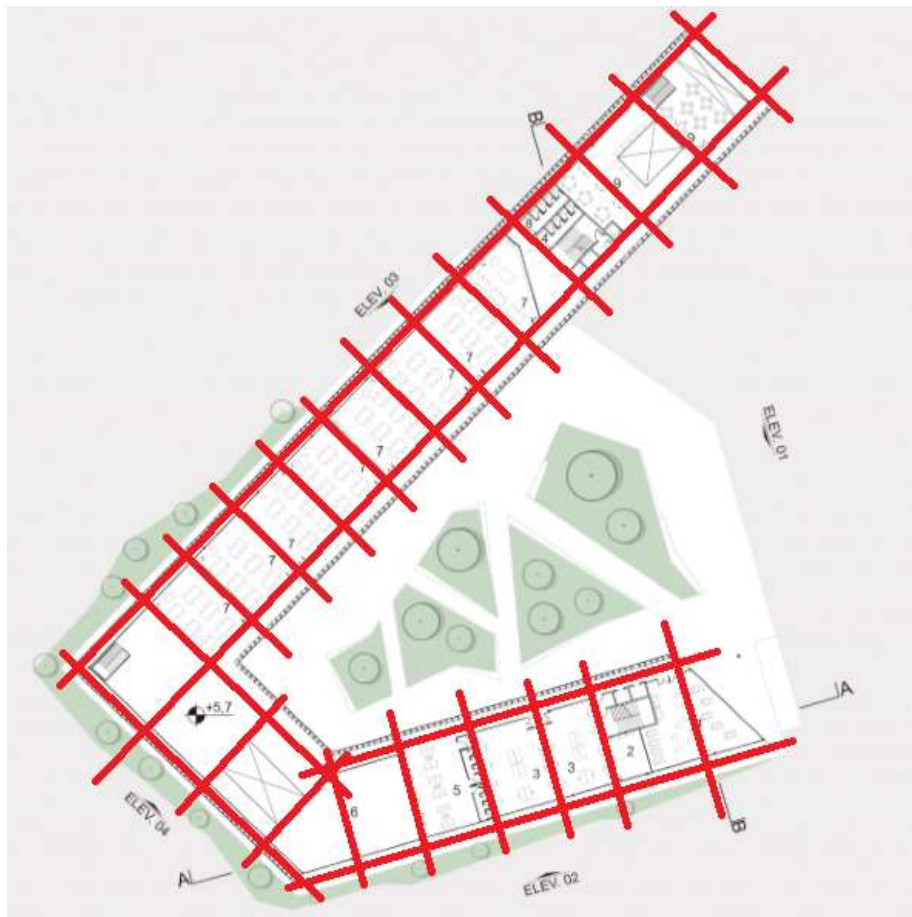


Figura 14 – Representação do padrão estrutural do segundo pavimento.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).

Sobre as recomendações práticas abordadas neste trabalho, os planos de lajes foram definidos primeiramente, juntamente com a modulação adotada em relação aos padrões estruturais. Depois da definição dos planos de lajes, as posições das vigas também foram definidas, com a colocação dessas nas extremidades das lajes.

Como a modulação estabelecida para a estrutura de aço resultou em grandes vãos de lajes, optou-se pela utilização de lajes pré-fabricadas aoveolares protendidas, sendo essas adequadas para grandes vãos e compatíveis com a rapidez do processo de execução das estruturas de aço.

Procurou-se ao máximo coincidir o alinhamento das vigas com o alinhamento das paredes. No entanto, devido à modulação estrutural, algumas paredes ficaram apoiadas diretamente nas lajes, optando-se pelo sistema drywall, com gesso acartonado.

A localização dos pilares foi iniciada pelos cantos, e posteriormente nas extremidades do edifício. A modulação adotada permitiu a utilização de pouquíssimos pilares internos, apenas em regiões de intersecção volumétrica.

Procurou-se ao máximo dispor os pilares de forma alinhada e nos encontros entre vigas, formando pórticos, com o objetivo de contribuir com a estabilidade global do edifício e facilitar a execução (figura 15).



Figura 15 – Pilar localizado no encontro entre vigas.
Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).

Conforme recomendado anteriormente, como não teve nenhum impedimento imposto por questões arquitetônicas, foram criados núcleos estruturais verticais por meio da associação de pilares-parede em torno das caixas de elevadores e escadas, com o intuito de contribuir para a estabilidade global do edifício (figura 16).

O padrão estrutural adotado resultou em um arranjo de pilares com poucas interferências entre os pavimentos, exceto nas regiões de intersecção volumétrica, onde foi realizada a compatibilização da estrutura com os espaços internos do edifício, com poucas alterações em relação ao dimensionamento dos ambientes. Para esse procedimento foram utilizadas a sobreposição de desenhos com os padrões estruturais dos pavimentos, bem como a modelagem computacional tridimensional.

O pré-dimensionamento foi realizado em conjunto com a compatibilização entre forma estrutural e forma estruturada. Assim, foi possível obter as dimensões mínimas para a altura das vigas e espessura mínima das lajes, fator que foi fundamental para a compatibilização em relação ao pé-direito útil e ao cálculo de escadas.

Embora o pré-dimensionamento das treliças tenha apresentado uma dimensão menor que o pé-direito do seu respectivo pavimento, optou-se por treliças que compreendessem a altura inteira do pavimento, por motivos estéticos e construtivos pois, nesse caso, as treliças precisariam apoiar as lajes de piso e de teto do referido pavimento.



Figura 16 – Modelagem computacional com a síntese da estrutura
Fonte: Acervo pessoal dos autores (2019).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresentou uma metodologia para a concepção estrutural na Arquitetura e a sua aplicação na elaboração do projeto arquitetônico “Fábrica de Ideias e Inovação”, que recebeu menção honrosa no 12º concurso de projetos para estudantes de Arquitetura e Urbanismo promovido pelo CBCA, em 2019.

A metodologia apresentada busca sistematizar em etapas o trabalho de concepção estrutural, tão importante nos processos de projeto de Arquitetura.

Acredita-se que essa sistematização foi fundamental para o êxito do projeto e, consequentemente o fato desse ter recebido menção honrosa no concurso, de abrangência nacional.

Além da aplicação no projeto “Fábrica de Ideias e Inovação”, a metodologia aqui apresentada tem sido empregada com êxito, de forma pontual, na integração entre algumas disciplinas de estruturas e projeto de Arquitetura na UEG, tendo os alunos, nessas ocasiões, se mostrado mais motivados e com maior interesse pelo estudo das estruturas.

O desenvolvimento do projeto “Fábrica de Ideias e Inovação” e a aplicação da metodologia aqui proposta ressalta também a necessidade de se ter espaços adequados na UEG para o desenvolvimento de atividades integradas, que possam envolver as disciplinas práticas de projeto e outras disciplinas. As atividades integradas são fundamentais para os processos de ensino e aprendizagem e, nesse sentido, o projeto “Fábrica de Ideias e Inovação” abre novas expectativas e debates sobre a importância dessa integração, que pode se estender aos projetos de ações de extensão universitária a serem implementados e desenvolvidos, por exemplo, com a participação do PRISMA, Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo (EMAU), da TECTÔNICA, Empresa Junior do Cursos de Engenharia Civil, e da comunidade acadêmica em geral.

Por fim, espera-se que a metodologia aqui apresentada possa ser utilizada futuramente como uma ferramenta de ensino em cursos de Arquitetura e Urbanismo, facilitando o trabalho de concepção estrutural nos processos de projeto de Arquitetura.

REFERÊNCIAS

CHING, Francis D. K.; ONOUYE, Barry S.; ZUBERBUHLER, Douglas. **Sistemas estruturais ilustrados**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ENGEL, Heino. **Sistemas estruturais**. Ed. castelhana/portuguesa. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

REBELLO, Yopanan C. P. **Contribuição ao ensino de estruturas nas escolas de arquitetura**. São Paulo: USP, 1993. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

REBELLO, Yopanan C. P. **Uma proposta de ensino da concepção estrutural**. São Paulo: USP, 1999. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

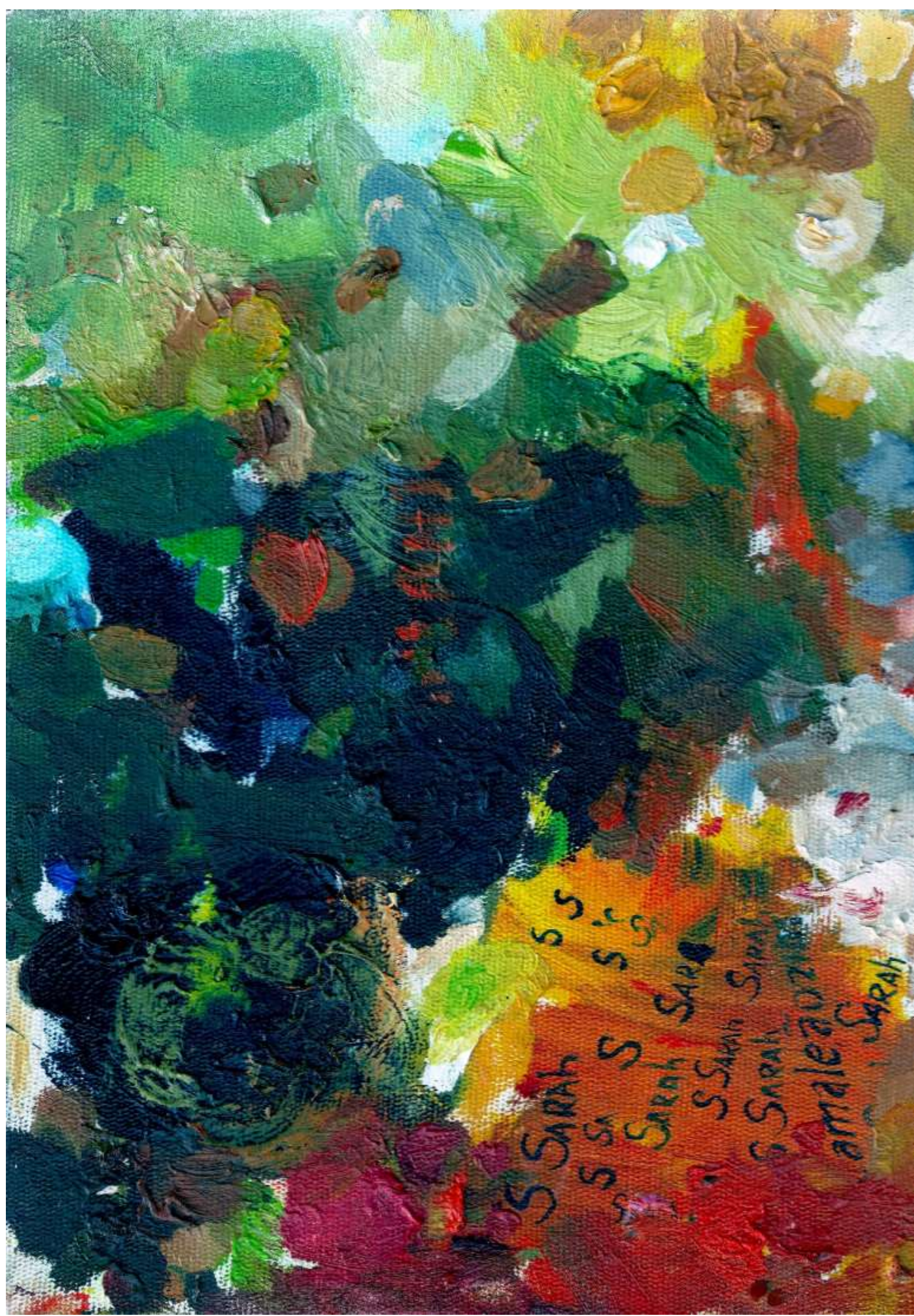
REBELLO, Yopanan C. P. **A concepção estrutural e a arquitetura**. São Paulo: Ziguarte, 2010.

RODRIGUES, Claudia Susie Camargo.; PINTO, Ricardo Alexandre Marquezin; RODRIGUES, Paulo Fernando Neves. **Uma Aplicação da Realidade Aumentada no Ensino de Modelagem dos Sistemas Estruturais**. Revista Brasileira de Computação Aplicada (ISSN 2176-6649), Passo Fundo, v.2, n. 2, p. 81-95, set. 2010.

SARAMARGO, Rita de Cássia Pereira; LOPES, João Marcos de Almeida. **Ensino de estruturas nas escolas de arquitetura do Brasil: estrutura curricular e recursos didáticos**. Revista Tecnológica, Edição Especial ENTECA 2009, p. 169-179, 2009.

SILVA, Mauro César de Brito. **Estrutura e Arquitetura: aço e madeira**. Editora da PUC, Goiás. Goiânia, 2012.

TORROJA, E. **Razón y ser de los tipos estructurales**. Madrid: Instituto Técnico de la construcción y del cemento, 1960.



SS SARAH SS
SS SARAH SS
SS SARAH SARAH
SS SARAH SARAH
SS SARAH SARAH
amale SARAH

MOSTRA(R) O PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO DE ANÁPOLIS: UMA EXPERIENCIA METODOLÓGICA EM AÇÃO

DISPLAYING THE BUILDING CULTURAL HERITAGE OF ANÁPOLIS
A METHODOLOGICAL EXPERIENCE IN ACTION

MOSTRA(RE) IL PATRIMONIO CULTURALE EDILÍCIO DI ANÁPOLIS
UN'ESPERIENZA METODOLOGICA IN AZIONE

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666534>

Envio: 20/08/2020 ♦ Aceite: 29/10/2020

Milena d'Ayala Valva



Arquiteta e Urbanista pela PUC-GO, professora da UEG desde 2001 no curso de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER-UEG) desde 2012. Especialização em Revitalização Urbana e Arquitetônica e Mestrado em Arquitetura pela UFMG. Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura pela FAU-USP

RESUMO:

Esse artigo trata de uma experiência que está sendo desenvolvida desde 2016 na disciplina de Patrimônio Cultural Edificado, do quinto período do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Mais do que refletir sobre um processo de ensino e aprendizagem, esse registro quer apresentar inquietações, quer falar de uma escola e seus alunos, da aventura da liberdade e criação e da difusão de conhecimentos e sensibilidades. *Conhecer para Preservar, Preservar para Conhecer*, jargão conhecido, é o nome de um projeto experimental que busca, através de uma proposta de ação e de provocações, novas práticas de educação patrimonial. Essa prática envolve trabalho de campo, conhecimento e questionamentos da realidade, escolha de um tema e materialização de uma proposta de ação coletiva mediada pela estética e pela arquitetura e urbanismo. As *Mostras*, modalidade de exposição escolhida para apresentar o resultado da pesquisa de campo, defendem um conceito e ideias, com o objetivo de sensibilizar as pessoas, considerando diferentes possibilidades de público, sobre o tema da salvaguarda do patrimônio cultural edificado da cidade de Anápolis (GO).

PALAVRAS-CHAVES: Patrimônio Edificado, experiência, ensino, aprendizagem.

ABSTRACT:

This article deals with an experience that is being developed since 2016 in the discipline of Edified Cultural Heritage in the fifth period of the Architecture and Urbanism course at the State University of Goiás (UEG). More than reflecting on a teaching and learning process, this register wants to present concerns to talk about a school and its students, the adventure of freedom and creation, and the diffusion of knowledge and sensitivities. *Knowing to Preserve, Preserving to know*, known jargon, is the name of an experimental project that seeks, through a proposal for action and provocations, new practices of heritage education. All this involves fieldwork, knowledge and questioning of reality, a theme's choice and materialization of a proposal for collective action mediated by aesthetics and by architecture and urbanism. The *Expositions*, modality chosen to present the results of the field research, defend a concept and ideas, with the objective of sensitizing people on the subject of safeguarding the built cultural heritage of the city of Anápolis (GO).

KEYWORDS: Edified Heritage, experience, teaching, learning.

SOMMARIO:

Questo articolo tratta di una esperienza che sta sendo realizzata fin dal 2016 nella disciplina Di Patrimonio Culturali Edificati, nel quinto periodo del Corso de Architettura e Urbanistica presso l' Università Statale di Goiás (UEG). Più che riflettere su un processo di insegnamento e di apprendimento, questo registro vuole presentare inquietazioni, vuole parlare di una scuola e dei suoi alunni, dell' avventura di libertà e creazione e della diffusione di conoscenze e sensibilità. Conoscere per preservare, preservare per conoscere, detto ben conosciuto, è il nome di un progetto sperimentale che cerca, attraverso di una proposta de azione e di provocazioni, nuove pratiche di educazione patrimoniale. Tutto questocoinvolge lavoro sul campo, conoscenza e questionamento della realtà, scelta di un tema e materializzazione di una proposta di azione colettiva mediata per l'estetica e per l' architettura e l'urbanistica. Le *Mostre* una modalità scelta per appresentare i risultati della ricerca di campo, difendono un concetto e idee, con la finalità di sensibilizzare le persone sul tema della salvaguardia del patrimonio culturale edificato nella città di Anápolis (GO).

PAROLE CHIAVE: Patrimonio edilício, sperienza, insegnamento, apprendimento.

INTRODUÇÃO

A comemoração dos 20 anos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG) em 2020 é um momento de celebração e reflexão. São duas décadas formando arquitetos e urbanistas com um currículo amplo que abrange diferentes núcleos de conhecimento e campos de saberes para a formação desse profissional que possui inúmeras atribuições e que, portanto, recebe uma formação generalista. Um dos princípios previstos da profissão de arquitetura e urbanismo é a “valorização e preservação da arquitetura, do urbanismo e da paisagem como patrimônio e responsabilidade coletiva” (MEC, 2006). Desde o início do curso da UEG esse conhecimento foi adotado e vem sendo trabalhado em uma disciplina específica que recebeu o nome de “Patrimônio Cultural Edificado” e que compõe a grade do quinto período da formação do aluno. Essa disciplina cumpre as diretrizes curriculares nacionais em vigência e representa o núcleo de conhecimento profissional denominado de “Técnicas Retrospectivas”.

A preocupação em desenvolver esse conteúdo em uma disciplina teórica e que mais tarde se complementaria com uma disciplina de Projeto de forma integrada, sempre fez parte dos debates sobre que tipo de profissional o curso da UEG gostaria de formar, encarando a preservação e conservação do patrimônio cultural ambiental e urbano como um dos desafios profissionais contemporâneos, e também como uma necessidade de aprofundamento da formação sociocultural que um arquiteto tem que ter.

Vale lembrar que apesar da necessidade de formação de profissionais com essas habilidades sempre serem reforçadas pelos documentos e protocolos que tratam da questão da preservação no Brasil e no mundo¹, esse discurso foi intensificado no nosso país a partir da década de 1970 com o Compromisso de Brasília (IPHAN, 1970), e que só a partir de 1996, como lembra Ana Paula Farah (2008), esse tema começou a ser

¹ Ver os Documentos denominados de CARTAS PATRIMONIAIS disponíveis no site do IPHAN. <<http://portal.iphan.gov.br/>>

introduzido nos currículos mínimos dos cursos de graduação em Arquitetura e Urbanismo, por meio de uma portaria de 1994 que mais tarde foi revogada em 2006.

O curso da UEG não só assumiu esse conteúdo independente da obrigatoriedade que foi se impondo com as novas normativas, já que na sua gênese e discussões essa questão estava sempre presente mas, também pelo fato do corpo docente ter estado alinhado desde o início com essa necessidade de sensibilizar e conduzir futuros profissionais para as questões da nossa memória cultural, das nossas heranças e, principalmente, pelas questões urgentes do nosso presente histórico e do futuro das nossas cidades. É impossível estabelecer uma relação com o meio em que vivemos se não reconhecemos a necessidade de perceber e dialogar com os lugares da memória.

Esse trabalho, que pretende apresentar uma prática metodológica que está sendo desenvolvida desde 2016 na disciplina de Patrimônio Cultural Edificado (PCE) articulada com alunos da pós-graduação é a oportunidade também de revisitar a história do primeiro curso público de Arquitetura e Urbanismo no Estado de Goiás, e colocar em pauta a temática escolhida pelo curso para comemorar seus vinte anos: *Construir e Habitar: cidade, território e cidadania*.

A DISCIPLINA, O LUGAR E AS MOTIVAÇÕES

O objetivo principal da disciplina PCE é apresentar um panorama das questões teóricas sobre o universo da preservação e conservação da memória cultural com ênfase no patrimônio edificado, lugar que condensa experiências e significados sociais e históricos. Mas, além das discussões teóricas que focam no entendimento da evolução do conceito de patrimônio histórico ao longo do tempo, procurando esclarecer a adoção mais atual da ideia de um patrimônio cultural ambiental e urbano, visto, nesse caso, através do que está materializado e que permanece na paisagem, a intenção é promover a relação dessas questões para as diferentes realidades.

Além de estudos de casos, que contemplam experiências internacionais, nacionais e locais, uma estratégia sempre adotada foi a do trabalho de campo. Durante um tempo, na minha prática com essa disciplina, adotei a cidade de Goiânia, capital do

estado e reconhecida por ser uma cidade planejada na década de 1930 e que carrega lições de um urbanismo clássico mas já modernizante. Além de todo o valor urbanístico, a cidade possui exemplares arquitetônicos de diferentes filiações que oferecem referência espacial e temporal para um debate interessante pela via de memória. Além de Goiânia, os núcleos coloniais como a cidade de Goiás (1727), reconhecido patrimônio mundial da humanidade e Pirenópolis (1727), já foram palco das explorações *in loco*, mas com menos frequência.

Porém, depois de alguns intervalos sem ministrar a disciplina, em um dos retornos, percebi que existia alguma incoerência no discurso e percurso teórico conceitual com a experiência do trabalho de campo. Se, a reflexão ao longo do caminho para a compreensão da ampliação do conceito de patrimônio, tentava desconstruir a formulação inicial de que se tratava da “coleção de objetos”, adotando quase sempre valores vinculados ao valor histórico e ou estético identificados por especialistas (CASTRIOTA, 2009), porque não olhar para o território onde está instalado o curso de Arquitetura e urbanismo da UEG, a cidade de Anápolis?

Anápolis é uma cidade centenária, que surgiu como um entreposto comercial no final do século XIX, e sua consolidação como núcleo urbano está ligada a construção de uma capela, dedicada à Sant’Ana, próximo ao córrego das Antas. Esse local considerado muito aprazível era um referencial para os diversos tropeiros que se deslocavam pelo interior de Goiás, transportando mercadorias e realizando a integração social do povoado com outros lugares (FREITAS, 1995).

De povoado (1870), vinculado ao arraial Meia Ponte (atual Pirenópolis), passou a Freguesia de Santana das Antas (1873) e a Vila (1887), sendo, enfim, emancipada em 1907, quando recebeu o nome atual. A vocação comercial de Anápolis se fortaleceu com a produção e beneficiamento de cereais, favorecida pela abertura de estradas que ligavam diferentes regiões do Estado e suas conexões interestaduais e foi intensificada com a construção de Goiânia (1933) e a chegada da Estrada de Ferro Goyaz (1935), eventos que celebravam a ideia de modernidade e que provocaram mudanças profundas na configuração e na paisagem urbana da cidade, mas também nos aspectos socioculturais e econômicos.

Com o destaque do dinamismo econômico da cidade, o comércio atacadista se intensificou, garantindo uma hegemonia comercial nessa década que se materializava através de diversos investimentos na cidade (FREITAS, 1995). Entre as décadas de 1930 e 1960, houve a expansão urbana para diversos locais da cidade, inclusive a partir de projetos de ocupação decorrentes da construção de vilas operárias e moradias voltadas aos trabalhadores locais (Vila Fabril, Vila Jaiara) além de um bairro com concepção de “cidade jardim” (Bairro Jundiáí)² e outro, contíguo, de “cidade Industrial” (Vila Industrial Jundiáí)³.

Com uma história interessante, favorecida pelo rápido fortalecimento econômico que foi se desenvolvendo ali, a cidade foi acumulando uma série de edifícios, lugares, conjuntos arquitetônicos de muito valor para a compreensão das identidades da cidade e da sua região, que, adotando, portanto uma visão ampliada do conceito de patrimônio e assumindo questões ligadas a ambiência, ao significado, poderia se tornar um ótimo laboratório para explorar as questões da disciplina de PCE.

Em 2016, na tentativa de ser mais coerente com o que era apresentado e defendido na disciplina, além de verificar a possibilidade de estreitar o que estava sendo discutindo na pós-graduação no Grupo de Trabalho *Cidades, Sistema e Habitar*⁴ que também naquele momento decidiu se voltar mais para as demandas específicas de pesquisas colocadas pela cidade e seu território, é que Anápolis passa a ser assumida como o objeto de estudo dos trabalhos de campo de PCE. Mais recentemente, essa proposta metodológica discutida aqui, também foi integrada à um projeto de pesquisa em andamento e coordenado por mim e que pretende abordar a modificação da cidade através de uma cartografia das ressignificações urbanas⁵.

Outra forte motivação foi a verificação ao longo de vários semestres, na consulta habitual aos alunos sobre a temática da preservação, de um desconhecimento profundo sobre as questões da valorização do patrimônio histórico e cultural da cidade. Quando estimulados a citar edifícios, conjuntos ou lugares reconhecidos oficialmente pelo

² Sobre isso ver dissertação de Cabral (2020).

³ Sobre isso ver dissertação de Junior (2020).

⁴ Esse GT compõe a LINHA 01 “Dinâmicas Territoriais” do PPGS-TECCER-UEG.

⁵ Sobre isso ver Valva (2019).

tombamento em Goiás só se lembravam de exemplos do universo da arquitetura colonial, das antigas cidades da época do ouro, ou de exemplos do Art Déco da cidade de Goiânia. Anápolis não só não aparecia, nem entre os alunos provenientes dali e conhecedores da história local, como causava espanto, a descoberta de que na cidade, existiam exemplares de edifícios tombados como patrimônio histórico.

A partir dessa consciência, a oportunidade de utilizar o trabalho de campo como uma grande aventura para desenvolver uma sensibilização para as questões da preservação pensando não só nos alunos do 5º período de Arquitetura e Urbanismo mas no meio acadêmico do Campus podendo em algum momento extrapolar essa escala e atingir um número maior de pessoas na cidade, é que surgiu a ideia de propor um trabalho na perspectiva do *Conhecer para Preservar, Preservar para Conhecer*, jargão muito utilizado na área de educação patrimonial e ambiental, e que consegue condensar os objetivos iniciais desse engajamento.

Vale reforçar que ações educativas no campo patrimonial não são e nem deveriam ser uma “solução redentora da preservação” como alerta Scifoni (2019), mas no âmbito de um curso de graduação, em que se constata ao longo de quase mais de uma década o total desconhecimento sobre o patrimônio “oficial” e as potencialidades culturais de vários outros tantos lugares da memória de Anápolis, *Conhecer* pareceu ser um início necessário.

Estimular e promover o conhecimento sobre esse território que, historicamente vem demonstrando um “desapego”, utilizando um termo de Françoise Choay (2001)⁶, em relação ao seu passado e que cultiva o mito da novidade que vem contribuindo para intensas renovações que desconsideram o valor de um passado recente, é o primeiro passo para que futuros profissionais que vão atuar diretamente na produção desse espaço modifiquem o rumo desse desequilíbrio notável nessa cidade entre transformar, renovar e preservar.

Desapego sem conhecimento pode ser uma mistura infalível para a destruição silenciosa da memória da cidade. Uma questão que sempre ronda as nossas

⁶ Sobre isso ver Valva e Silva (2018), e a dissertação de Silva (2019).

preocupações é como é possível efetivamente colaborar na construção de vínculos mais consistentes entre a população e a herança materializada no espaço urbano?

Essa ação dentro da disciplina, que vai para campo, explorar a cidade e a temática da preservação do patrimônio sempre procurou assumir uma postura questionadora, com uma orientação crítica acerca da produção e reprodução do espaço e do papel de cada agente nesse processo, apresentando questões e provocações tentando, assim, ultrapassar uma leitura romântica e muitas vezes ingênua sobre o patrimônio, a preservação e as dinâmicas da cidade. A aproximação promovida entre alunos de pós-graduação e essa disciplina, especificamente no desenvolvimento desse trabalho de campo e na apresentação dos resultados da pesquisa tem auxiliado nessa construção.

Nesse sentido, ao adotar um conceito contemporâneo de *patrimônio ambiental urbano*, que extrapola as limitações de uma visão tradicional, Anápolis passou a ser um campo de estudo importante, para desconstruir ideias preconcebidas e para desenvolver uma reflexão mais ampla e menos engessada.

DO JARGÃO À EXPERIÊNCIA

A hipótese que norteia a necessidade de aprofundar o conhecimento da realidade, considerando uma disciplina da graduação que discute a preservação do patrimônio, é a de que a aproximação com o mundo real e seus desafios contribuiu para o reconhecimento das diversas situações, construindo uma relação mais sólida entre quem vê e o que é visto e percebido. As diferentes situações, os lugares e seus edifícios adquirem particularidades, significados, detalhes e revelam identidades que só *in loco* são capazes de serem capturadas.

Já há algum tempo estamos convivendo com a disseminação da ideia de que “o urbanismo se faz a pé” (SECCHI, 1996), na crença de que é preciso caminhar, se aproximar da cidade e seus usuários, sentir, usar, perceber e quem sabe, pertencer.

O trabalho de campo é, portanto, uma atividade prevista na disciplina de PCE desde o início e a partir dele, sempre foi exigido a elaboração de uma reflexão crítica que, porém, sempre acabava com o desenvolvimento de trabalhos muito descritivos e

pouco estimulantes. Diante dessa constatação depois de vários anos, surgiu a ideia da construção de um trabalho mais autoral, cuja temática deveria ser indicada depois da experiência do campo, mas de escolha dos alunos, considerando as particularidades da turma, seus interesses, habilidades e intenções.

O lançamento da ideia desse trabalho de exibição através de uma *Mostra*, configurada como uma exibição cultural de intenções estético informacional, e a relação dela com a dinâmica da disciplina e da temática acontece logo no início do trabalho depois do reconhecimento das aproximações e interesses de cada turma. Destacam-se nesse processo os seguintes pontos: (1) a adesão para a elaboração de um trabalho que procure alargar seu campo de abrangência, ultrapassando a sala de aula, é livre. A turma pode não optar pela elaboração desse formato, que deve obrigatoriamente ser apresentado para um público; (2) O formato também é livre mas, a turma deve abraçar a ideia de uma *Mostra*, algo que será exibido para um público diverso e heterogêneo, em ambientes do Campus mas, que poderá sair dali e ganhar outros lugares; (3) A escolha do tema é debatido entre todos, e a turma pode desenvolver um único trabalho ou, dividir em ações e frentes que integrem o conceito, a ideia guia apresentado por eles; (4) Essa atividade está obrigatoriamente ligada ao trabalho de campo; (5) A turma deve constituir seus próprios grupos de trabalho: ideia-conceito, levantamentos, graficação, fotografia, *design*, montagem, comunicação, coordenação geral, por exemplo, agrupando todos os alunos e identificando suas vontades, habilidades e expressões individuais em prol do coletivo; (6) Sempre que possível haverá um aluno da pós-graduação para auxiliar nas orientações e na exploração do campo; (7) Qualquer formato, material ou plataforma será aceito, sem restrições desde que exequíveis no espaço curto de tempo e de forma mais barata e sustentável.

Essa proposta surgiu no primeiro semestre de 2016 e já foram seis edições dessa *Mostra* até o momento, sendo que só uma turma não aderiu a essa provocação até hoje. A essência do trabalho, que será exibido para um público, é conseguir comunicar, “mostra(r)” através de um *design* expositivo a temática e a situação da preservação do patrimônio histórico na cidade de Anápolis.

O grande tema é *Conhecer para Preservar, Preservar para Conhecer*, mas o *slogan* em si sempre ocupou um lugar muito discreto nas discussões com as turmas. As urgências são tão evidentes quando caminhamos juntos pela cidade que não é necessário relembrar a frase célebre. Desconhecemos nossa realidade, não questionamos nossos gestores, não colaboramos nos debates públicos quando acontecem, somos expectadores silenciosos e pouco conscientes do nosso papel de agentes produtores do espaço urbano. Projetamos sem analisar o contexto, desconsideramos a história, a memória e nossa cultura. Não visitamos os museus, não frequentamos as mostras artísticas que acontecem na cidade, passamos pelos espaços urbanos e não notamos as reminiscências que condensam identidades, idades e histórias. A cidade tradicional, antiga está degradada, escondida pelos letreiros, não acessamos e não a procuramos. Não é só o centro que possui importância, onde estávamos quando isso aconteceu? Porque ninguém reclama? Porque ninguém faz nada! Porque tombar se não cuida? Por que só tombar edifícios oficiais? E essa quantidade de galpões antigos na cidade, qual o futuro deles? E a especulação imobiliária? E por aí vai... essas são algumas questões colocadas quase sempre por todas as turmas.





Com um debate e reflexão críticos sobre essa realidade, é que as ideias e conceitos para as *Mostras* começam a ser pensadas. Um conceito é formatado, uma ideia é apresentada, os grupos de trabalho são formados e a elaboração de uma exibição em formato de *Mostra* começa a se materializar.

Foi possível perceber nas orientações dos trabalhos, uma vontade de aproximar a arte, a arquitetura e o urbanismo. No início foi necessário estimular bastante os diferentes recursos, possibilidades de abordar questões experimentadas nas caminhadas pela cidade, provocando maneiras de trazer o cotidiano para uma ação coletiva, mas com o tempo, é visível uma autonomia e liberdade criativa nas propostas das diferentes turmas. Uma vitalidade lúdica tem se destacado nos trabalhos o que favorece a perspectiva de desenhar uma aproximação com o público, e da aposta de um contemplar criticamente.

A potência de uma exibição foi sendo desenvolvida de maneira lenta e gradual, à medida que as primeiras experiências foram sendo recebidas e avaliadas pelos próprios alunos que já chegavam tendo sido fruidores de alguma *Mostra* de PCE. Assim,

as primeiras versões foram pilotos de uma ideia que foi ganhando força dentro da disciplina.

A consciência da exposição como objeto de ação discursiva foi moldando ao longo dos semestres a decisão projetual de problematizar, na forma da própria exposição. Em alguns casos, a experiência se deu de maneira integral, imersiva e em todas elas a ação não foi meramente contemplativa, estimulando de alguma maneira um certo grau de autoconsciência por parte dos visitantes.

A cidade de Anápolis passou a ser encarada como um contexto complexo para discutir as questões de patrimônio, e a arte e a estética como veículos para comunicar uma ação-contemplação, passando a ser uma linguagem fundamental para comunicar os temas escolhidos e as abordagens pretendidas.

A relação do corpo também parece ser uma construção em destaque. Não só o corpo-a-corpo da experiência do trabalho de campo mas, da exposição contar com uma estimulação do corpo na fruição do que se quer comunicar.

Bastante interessante é que esse trabalho dá voz a diferentes habilidades identificadas pelos próprios alunos: quem gosta mais de escrever, quem desenha, quem pinta, quem fotografa, quem faz performance, quem é “blogueiro”, quem se comunica melhor, os feras na computação gráfica, os “artistas”, os especialistas em organização entre tantas outras possibilidades apresentadas por eles. O trabalho aproxima colegas, constrói afetos, revela os “talentos” e, com poucos recursos materiais e de tempo, tem cumprindo uma função interessante.

Um tema aparentemente periférico tem assumido lugar de destaque entre os alunos. As *Mostras* têm revelado uma vertente conceitual-documental, dando muita dignidade a condição da preservação através da denúncia do descaso dos agentes públicos e do desconhecimento do senso comum. Essas experiências têm ampliando horizontes de criatividade através do contato com a realidade urbana que não é idealizada mas, vivenciada.

A experiência exploratória tem provocado reflexões interessantes por quem passa pelas *Mostras*, o retorno é oral, as vezes escrito, e os alunos recebem e acompanham essa interação entre a obra e o visitante. Os participantes desse processo

de aprendizado passam a ter a cidade e o tema da preservação como um conhecimento vivido, experimentado restando ainda saber no contexto da disciplina, como podemos utilizar essa experiência como um mecanismo para otimizar outras ações.

O público do campus de Ciências e Tecnologias, alunos, professores, técnicos, funcionários, visitantes, prestadores de serviço entre outros, têm sido estimulados a pensar, a refletir sobre o assunto. Uma vez por ano temos a oportunidade de apresentar essa proposta em um evento promovido pela direção o Campus, que é um projeto de extensão intitulado *Conhecendo a UEG*. Esse projeto criado em 2009, que ocorre anualmente em agosto em muitas unidades da Universidade e que, no Campus de Ciências Exatas e Tecnológicas, está na sua 10⁰ edição tem como objetivo propiciar aos alunos da Rede Oficial de Ensino da cidade de Anápolis e adjacências a oportunidade de conhecer os cursos oferecidos no CET, suas possibilidades profissionais e também instalações, como laboratórios, salas de aula e biblioteca. É um momento interessante, que mobiliza todos os cursos do Campus em um dia inteiro de atividades que interagem com estudantes do Ensino Médio e a Universidade, um “espaço de troca fértil para o fortalecimento da universidade pública em Anápolis e para o maior esclarecimento dos jovens” (CECOM-UEG, 2019).

Em agosto de 2016 fizemos a primeira apresentação dessa experiência em um dos eventos do *Conhecendo a UEG*, foi uma experiência piloto, ainda em formatação, e a repercussão da apresentação foi tão positiva que se constituiu como o pontapé inicial para que essa proposta tomasse fôlego, corpo e voz na disciplina. De lá pra cá estamos um dia de agosto, mostrando reflexões sobre a preservação em Anápolis.

Em 2017 tivemos uma oportunidade interessante de sair dos limites da Universidade e alcançar a cidade. A convite do diretor do Museu Histórico de Anápolis, o historiador Jairo Leite, fizemos a montagem de uma das versões, no recém restaurado edifício da Estação Ferroviária José Fernandes Valente, no Centro da cidade, na Semana dos Ferroviários, que durou uma semana e cujo retorno foi excepcional. Várias pessoas, de diferentes idades e origens puderam visitar e ver a produção dos alunos. A ótima repercussão gerou outros convites para exposição e explanação além da solicitação de

doação das maquetes apresentadas para o acervo da Estação Ferroviária e a execução de uma especialmente para compor um futuro Museu Ferroviário.

Nessa experiência com as *Mostras* do patrimônio, tenho tentado assumir um papel menos protagonista, e mais provocador. As orientações acontecem muitas vezes fora do cronograma das aulas, já que corre em paralelo com as outras demandas de conteúdo. Considero que minha atuação é *de curadora de criação de um espaço livre*, inspirada nas palavras de Mário Caeiro (2014), de alguém que se insere para instigar conflitos entre os campos de conhecimento. O Fazer acontecer depende do envolvimento da turma, nem sempre o entrosamento e os tempos entre eles são fáceis, muitas vezes alguns trabalhos saíram no último momento. Mas, em todos, o retorno de quem passa, vê e vivencia os formatos escolhidos pelos alunos são fonte inspiradora para dar continuidade a essa proposta metodológica que busca o aprendizado através de uma cartografia da ação.

CARTOGRAFIA DE UMA AÇÃO: SEIS *MOSTRAS* SOBRE ANÁPOLIS

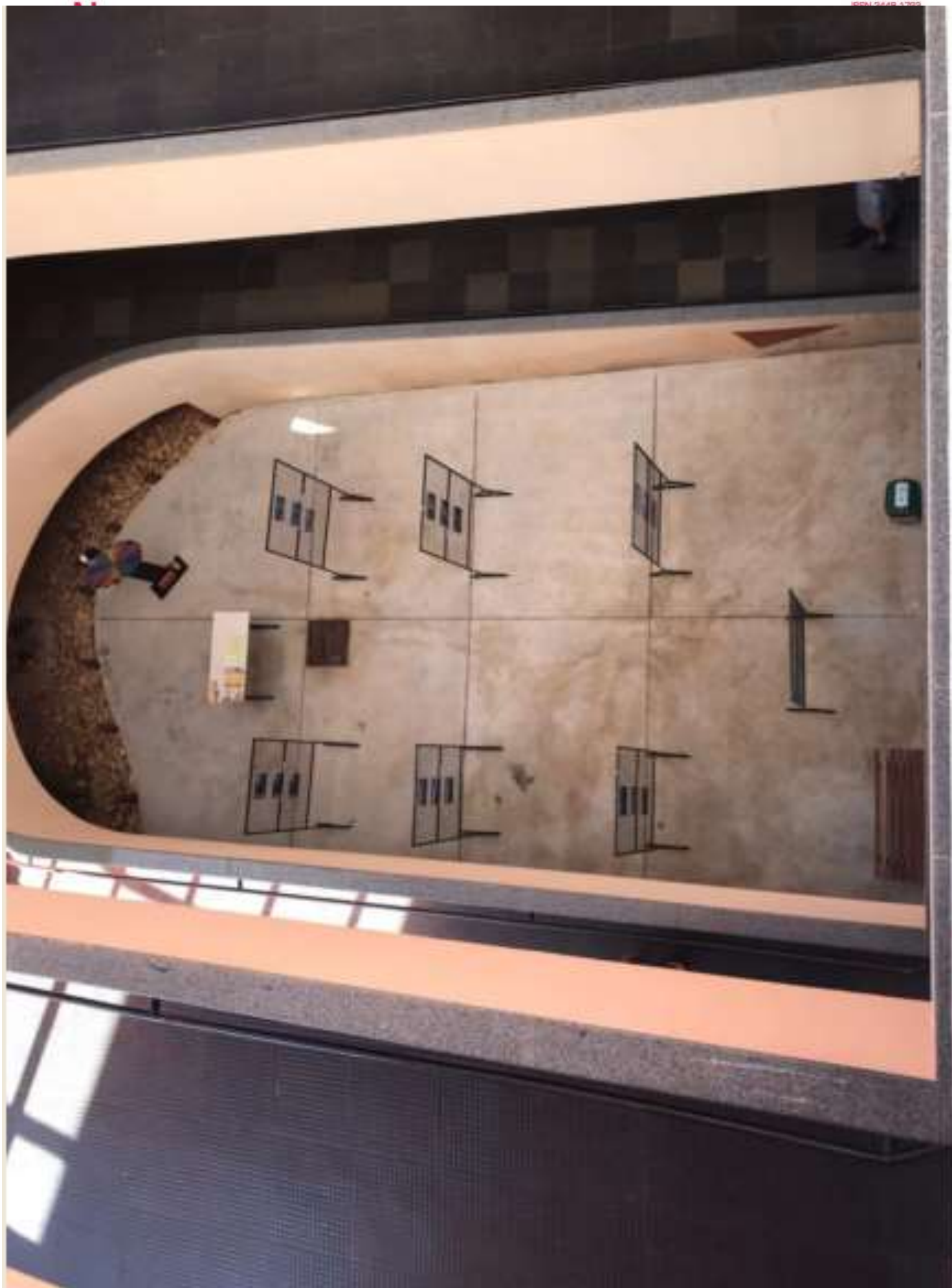
A experiência em campo é o motor da prática pedagógica discutida nesse artigo, como possibilidade de aproximação dos alunos com a realidade da preservação e conservação do patrimônio cultural e ambiental. A estratégia metodológica consiste em aprofundar na pesquisa da história do lugar e suas transformações: (1) na eleição de uma parte da cidade ou um fragmento capaz de estimular o debate da preservação da memória cultural edificada; (2) na definição de um roteiro prévio, acompanhado de um mapa, que pode ser modificado a partir do que é visto e percebido; (3) na experimentação da caminhada conduzida por inquietações e questionamentos construídos em sala de aula a partir de uma visão ampla do conceito de patrimônio; (4) na eleição de hipóteses temáticas em campo e depois dessa experiência; (5) na discussão e defesa de uma ideia que guie a elaboração de uma exposição que defenderá um conceito, com o objetivo de socializar os questionamentos e, quem sabe, sensibilizar mais pessoas para as questões do patrimônio cultural, ambiental e urbano.

Assumir um território urbano como um laboratório de pesquisa nos coloca frente a um objeto complexo, heterogêneo e dinâmico. Eleger a camada do passado como problemática traz muitas perspectivas de tempo e de espaço. O primeiro passo para um trabalho de campo é a caracterização contextual e a adoção do *ir para ver*, como lembra Ferrara (1999). O contato com a realidade ajuda a levantar hipóteses mais interessantes e prevê um empenho prático, que só se dá com o contato direto com o espaço urbano e também com seus usuários. Ferrara (1999, pg. 106), afirma que o espaço urbano é uma estrutura de linguagem que se manifesta através de sua representação, “não apenas visual, mas polissensorial: olfativa, tátil, sonora, cinética”. Esse é o espírito que caracteriza esse movimento na disciplina de PCE, na tentativa de *habitar* os lugares da memória em Anápolis.

A ação desenvolvida em campo deve ser transformada em um evento, que será regido por princípios do *experimental, debater, criar e provocar*. Essa proposta baseia-se em uma perspectiva experimental, que deve ter a justa medida de quem a propõe. A temática da preservação, ou a ausência dela, deve propiciar um diálogo crítico entre urbanidade e memória.

As *Mostras* podem assumir, portanto, um papel performático, evidenciando objetos, lugares e situações do cotidiano experimentado com uma provocação do juízo estético. A proposição deve ser coletiva, traduzindo os anseios do grupo, e também política, na perspectiva de provocar algum tipo de modificação em que faz e em quem vê, em quem produz e em que usufrui da experiência.

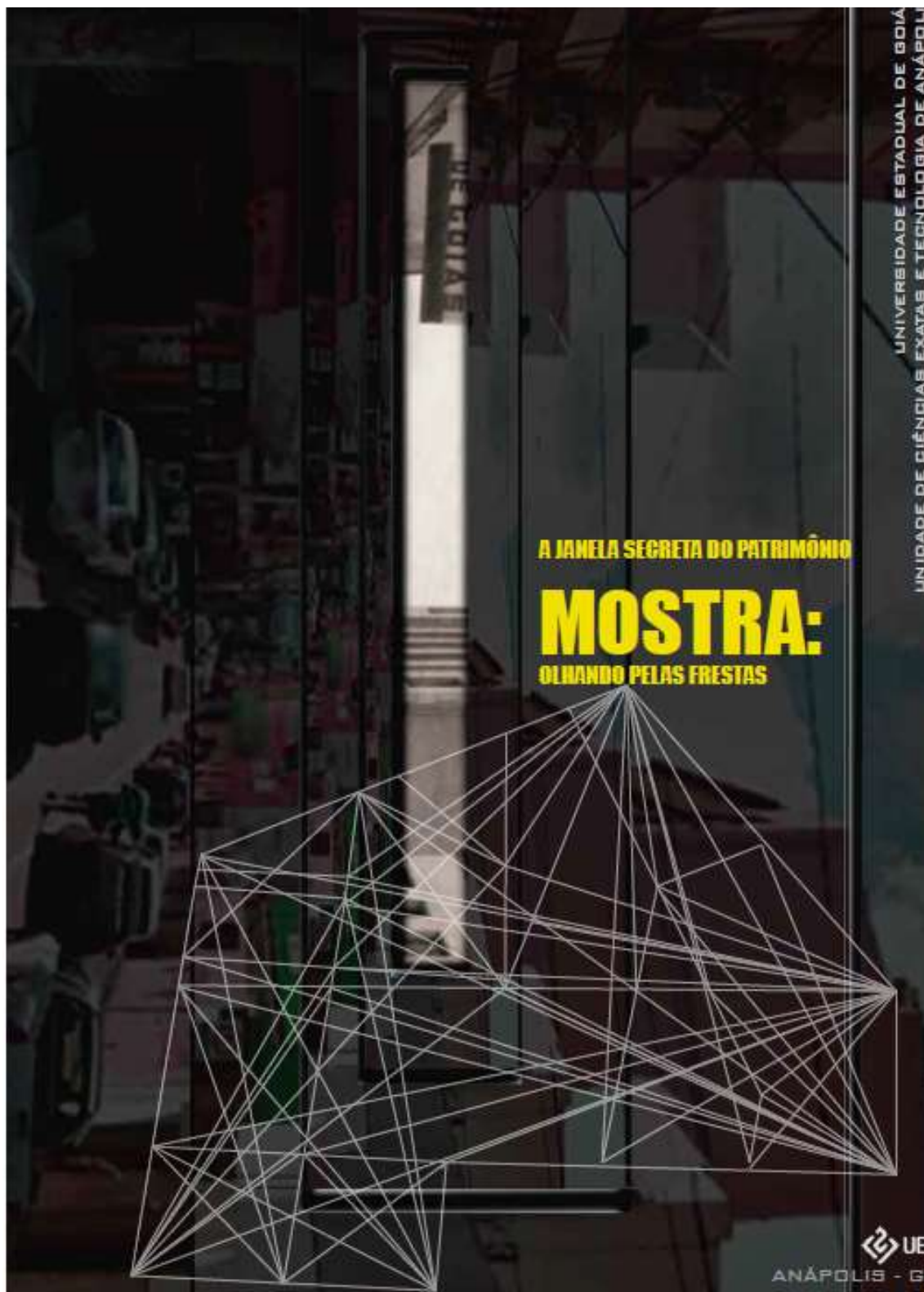
O título deve ser uma operação sempre que possível poética e metafórica, a indicação é sempre essa. Deve poder e querer revelar uma hipótese estratégica, na tentativa de articular a utopia e o real, o possível e o impossível e, quem sabe, também anunciar uma aposta de que, se conhecermos melhor a nossa realidade histórica e o que ainda permanece materializado na paisagem urbana podemos, quem sabe, traçar outros destinos para a cidade.



Nos últimos quatro anos, seis trabalhos foram desenvolvidos, apresentados e experimentados. A premissa de sair dos limites da sala de aula foi cumprida. Ocupamos em diferentes momentos corredores, ateliês, o vazio de uma escada, o saguão de entrada do auditório do Campus, um edifício histórico tombado, e até o *youtube*. Os formatos foram variados, audiovisual, percurso experimental através de maquetes de papel, de maquetes virtuais, performance polissensorial envolvendo ação com o corpo, o ouvido e a visão, móveis flexíveis, roleta giratória, maquete detalhada de um bairro inteiro, guias informativos, vídeos, visitas guiadas, painel de interação, colagens digitais que apresentam a construção de cenários possíveis e utópicos, da esperança e do impossível, do que está por vir e do que poderia ter sido feito.

Como *Conhecer* é fundamental para ilustrar essa prática pedagógica, agora será apresentada uma síntese de cada trabalho.







No primeiro semestre de 2016, parte da turma aderiu à proposta e desenvolveu o trabalho intitulado **(ES)QUADROS**. Utilizando recursos simples de audiovisual, discutiu a paisagem urbana do centro tradicional de Anápolis, evidenciando as diferentes camadas de tempos históricos encontradas ali, com ênfase para a reflexão sobre a degradação dessa parte da cidade. Essa montagem teve como pano de fundo a música da cantora Adriana Calcanhoto⁷, que dá nome à *Mostra*, e que evidencia possibilidades e angústias de ver a cidade.

Essa abordagem que envolveu imagens, música e apresentação oral, traduziu-se no convite para o público pensar sobre o estado de conservação e os conflitos existentes entre interesses econômicos e a parte mais tradicional da cidade. Identificou e descreveu os edifícios tombados e também contextualizou e avaliou seu entorno e ambiência, guiados pelas palavras de Calcanhoto. O debate ganhou um colorido e tons especiais trabalhando contexto e conceito. Intensificou a crítica quando apresentou sobreposições desastrosas para a paisagem, uma falta de inteligência na intervenção sobre o antigo, vista em alguns projetos contemporâneos, feitos talvez com a ausência de arquitetos, mas nem sempre. Através da interação com a letra da música, o grupo dialogou com a cidade e apresentou uma leitura particular do seu centro tradicional.

No segundo semestre de 2016 o tema proposto foi **UM PERCURSO PELO PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO TOMBADO DA CIDADE DE ANÁPOLIS**. Esse trabalho utilizou a linguagem de instalação, e propôs um circuito com a execução de maquetes dos bens imóveis tombados na cidade de Anápolis (11 edifícios e dois equipamentos urbanos). As maquetes em papel cartão foram fixadas em totens (papel cartão) e colocadas seguindo um circuito de marcação em vermelho que indicava a implantação correspondente à localização do edifício na malha da cidade, guardadas as devidas proporções da escala urbana. A instalação contava ainda com um vídeo, que ficou em exibição durante todo o período da *Mostra*, banners explicativos sobre cada um dos bens tombados, com breve descrição histórica e arquitetônica, e com um painel em branco sobre o conhecimento acerca do instrumento do tombamento, que possibilitava a interação com o público para manifestações escritas.

⁷ *Esquadros* é uma composição de Adriana Calcanhoto, lançada em 1992, no álbum *Senhas*.

Utilizando um mecanismo de representação tradicional, mas sempre eficiente, as maquetes deram foco aos edifícios tombados, antes tão desconhecidos da turma. Os alunos evidenciaram detalhes, caracterizaram os estilos, compararam as escalas. Apresentaram e representaram os eixos materiais e imaginários que ligam esses *monumentos*, liberando mas conduzindo o percurso, dependendo de quem via e como via. A melhor axiometria foi a que se criou entre maquete e corpo, entre o edifício tombado e a cidade.

Depois desse trabalho foi possível perceber que as turmas seguintes já chegavam sabendo dos tombamentos em Anápolis. Esse trabalho revelou descobertas do campo, do percurso feito pela turma pela cidade. Repercutiu nas várias pessoas que passaram pela *Mostra* quando apresentada no edifício da estação Ferroviária do centro de Anápolis, montada a convite de um personagem importante na militância pela preservação em Anápolis, o historiador Jairo Leite. Na tradição dos museus, conseguimos uma oportunidade única de ativação da função social que esse trabalho pode atingir. Considero que foi um momento de síntese interessante para a comunicação sobre a preservação na cidade.





Algumas dessas maquetes compõem agora o acervo do Museu Histórico de Anápolis. Como foram feitas de papelão não sabemos da durabilidade e permanência delas. Não conseguimos colocar a proteção em acrílico, provavelmente estão em risco, como vários edifícios interessantes na cidade.

No primeiro semestre de 2017 a turma decidiu sair do centro mais tradicional e propôs uma análise de um bairro planejado na década de 1940, cuja concepção e construção estão vinculadas à ideia da cidade industrial. **OS GALPÕES DA VILA INDUSTRIAL JUNDIAÍ: A CONSTRUÇÃO DE CENÁRIOS** foi o título escolhido por eles. Essa proposta envolveu três modalidades diferentes de apresentação, a turma se dividiu, mas trabalhou de forma integrada.

O destaque foi a forte presença dos antigos galpões agroindustriais da cidade de Anápolis, construídos a partir da década de 1950 e as modificações recentes nessa estrutura. Foi pensada uma exposição que marcasse a noção da existência de um conjunto arquitetônico ambiental e urbano. Para isso foram elaborados: uma maquete detalhada de todo o bairro; painéis que simulavam a partir de manipulações digitais cenários positivos e negativos considerando a reciclagem arquitetônica de alguns desses galpões, e um vídeo que colocou em discussão a relação da população com essa estrutura modificada e reflexões sobre o seu futuro. O percurso a ser seguido era esse, e tudo conduzia para a defesa de um conceito forte: a imanência de uma perda anunciada.

O impacto da quantidade de galpões evidenciados pela maquete muito bem elaborada colocou em debate o futuro urbano de uma parte da cidade que condensa muito de sua identidade, da sua vocação comercial mas, que sem o devido reconhecimento, pode em algum tempo desaparecer. As transformações e reciclagens estão em curso, muitos galpões estão fechados, outros em plena atividade industrial no meio da cidade, e novos usos estão sendo propostos, o que pode desencadear uma revitalização interessante do bairro. Algumas quadras, porém, já estão sendo demolidas para receber grandes empreendimentos imobiliários, com suas características arquiteturas genéricas, carregadas de um formalismo tecnológico que poderia estar em qualquer lugar do país. A banalidade da paisagem contemporânea foi tratada pelos

alunos, motivados pela pergunta *E se?... verticalizaram quadras, transformaram galpões em shoppings*, entre outras propostas provocativas. Motivados pelo que viram, constituíram um debate coletivo sobre a construção da cidade na cidade, apresentando cenários radicalmente performativos.

No segundo semestre de 2017, uma Mostra polissensorial, muito bem articulada e que recebeu o nome de **A JANELA SECRETA DO PATRIMÔNIO: OLHANDO PELAS FRESTAS** foi apresentada por uma turma que resolveu trabalhar toda junta sob a batuta de dois alunos-artistas. Nesse trabalho o visitante tinha poucas pistas do que iria experimentar. A porta foi vedada, só uma pequena fresta permitia visualizar o que estava por vir. Ao entrar na sala, uma música que captava toda a agitação do caos urbano começava a tocar e o que se via era uma sequência de fachadas, perfis de rua impressos e colados no chão criando um percurso para visualizar os painéis fixados na parede. O visitante então tinha que pisar no circuito proposto, sujando e deixando marcas nas imagens ao mesmo tempo em que podia ver e ler sobre esses aspectos presentes na cidade assim como ver fotografias antigas sobrepostas aos problemas atuais. No fundo da sala, painéis artísticos indicavam a possibilidade de cenários possíveis e utópicos, caso ações de preservação fossem implantadas.

Nem sempre o entendimento das intenções da *Mostra* era imediato. O estranhamento em ter que pisar e sujar para acessar os painéis foi notável na abertura da exposição. Percebendo a inércia, membros da turma entravam, com muita atitude corporal e performática, pisavam, sujavam... ritmavam, e o visitante começava a relaxar da rigidez de não saber o que fazer, do que se tratava. E a mensagem começava a fazer sentido (silenciosamente, mesmo com o barulho urbano em alto e bom som). Afinal, não é isso que fazemos com a cidade? Não degradamos? Pisamos? Passamos por cima? Maltratamos?

Mostra manifesto, onde o visitante também passa a ser um co-autor, que não só contempla mas deixa marcas. Ali foi produzida uma vivência quase acenando para a importância do humano na cidade, na arquitetura. Todos participamos do tecer da cidade, no seu tecido e na sua imagem, positivamente e negativamente. Sujidade e esforço conduziram as intenções e o conceito. Vemos e sentimos por frestas as janelas

do patrimônio. Ação-interpretação, todos fomos *utilizadores* dessa experiência. Em alguns dos relatos pudemos ouvir: *ninguém sai o mesmo depois de entrar nessa sala.*



No primeiro semestre de 2018 o trabalho apresentado ocupou o saguão de entrada do auditório do Campus com a instalação de um móbile de papelão que formava um recinto, um espaço para manipular a frente e o verso dos painéis. **MÓBILE DO PATRIMÔNIO: preservação** trazia o movimento, o visitante era convidado a entrar e interagir com fotos, desenhos, e pequenos textos, as vezes só palavras, que criavam oportunidades de diálogo e produção de sentido. Bens imóveis tombados e anônimos giravam e eram girados para provocar uma reflexão sobre a degradação, esquecimento e o desamparo. O móbile como peça de design, simples, de papelão, mas quase arquitetônico formando o recinto da experiência interna ou externa, foi manipulado e visto por vários usuários do Campus. Mostra-objeto, com material instável que se mexia muito com o vento, uma fragilidade visível que também defendia essa ideia conceito.

Com uma relação de visibilidade interessante parecia ter uma função em aberto. É possível brincar com o patrimônio?

O último trabalho foi desenvolvido no primeiro semestre de 2019, **OLHARES E AÇÕES SOBRE O PATRIMÔNIO EDIFICADO EM ANÁPOLIS** foi uma *Mostra* que contemplou a elaboração de três produtos que foram apresentados nas exposições e que serviram como instrumento de interação com o público, foram eles: um *Guia de bens imóveis tombados* (impressão colorida tipo folder); Painéis A3: Impressão digital intitulada *Construção de Cenários*; e uma *Roleta interativa*: objeto vertical com uma roleta que proporcionava um *quiz* divertido com o público.

O *Guia dos bens imóveis tombados* envolveu a produção de um folder com informações históricas da formação da cidade de Anápolis, mapa com a localização dos bens imóveis tombados na cidade e breve descrição arquitetônica e histórica de cada bem. O folder ficava fixo e podia ser manipulado pelos visitantes.

A *Construção de Cenários* foi apresentada através de Painéis fotográficos em A3, que, através da manipulação de imagens e gravuras digitais, propunha a reflexão sobre a necessidade de integração entre preservação e o planejamento urbano. Algumas vezes foi apresentado um cenário catastrófico, caso a legislação no entorno dos bens tombados fosse liberada para os anseios do mercado imobiliário, em outras, limpava as interferências negativas na paisagem existente, mostrando o que a cidade teria, caso a conservação dos bens e seu entorno fosse mais bem conduzida.

A *Roleta Interativa* se constituiu em um objeto vertical com uma roleta móvel, que continha fotos de diferentes edifícios de interesse histórico da cidade e que, quando rodada pelo usuário, ele deveria dizer se conhecia o edifício se sabia onde estava localizado, se era tombado como patrimônio histórico ou não. Na parte de trás, para cada foto foi elaborada uma ficha com as descrições. Esse foi um artifício utilizado para iniciar uma conversa informal sobre tombamento, preservação e que proporcionou uma interação divertida e interessante na exposição.

Essa proposta utilizou objetos que transformam, *in-formam*, um conteúdo e algumas tensões. O grupo escolheu uma linguagem apropriada para cada questão que queria informar, problematizando ao utilizar do material tradicional ao lúdico com uma

mensagem de que temos o poder de agir. Debateu sobre ações que informam e que devem ser disseminadas, socializadas, impressas, divulgadas, manipuladas. Ao final, refletimos que ações pela comunicação em tempos de urgência devem ser um caminho adotado para renovar os mecanismos de aproximação entre o habitante, a cidade e a sua memória.

Mostra(r) o Patrimônio Cultural...



A VOZ DE UMA EXPERIÊNCIA

Nesse trabalho aqui apresentado a tentativa foi dar voz a um movimento que vem tomando corpo dentro de uma disciplina da graduação com uma ponte já construída com a pós-graduação. Nasceu como uma provocação frente a um silêncio, um desconhecimento e uma inércia visíveis. Mas vem conseguindo seguir adiante principalmente pelo valor e qualidade humanos no corpo discente. O curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás recebe alunos com histórias de vidas variadas, heterogêneas, todas interessantes e todos com muita vontade de aprender e doar. O brilho nos olhos, a garra e vontade de alcançar diferentes voos são uma característica marcante da grande maioria dos alunos nessas duas décadas de existência.

Nesses 20 anos estamos aos poucos aprendendo a nos aproximarmos mais de Anápolis. O fato do curso estar instalado em um Campus da UEG longe da área urbana, e ainda de difícil acesso ao transporte público, além de por muito tempo, contar mais com alunos e professores sediados em Goiânia, pode ter favorecido um distanciamento entre os conteúdos do curso e a cidade⁸.

As *Mostras* de PCE são uma maneira também de olhar com atenção para Anápolis, de tomar posse de um território pouco habitado pela Universidade. O desenvolvimento desse trabalho não é obrigatório, mas os alunos embarcam e abraçam a provocação. O trabalho de campo é gratificante. Só de sair das paredes da sala de aula, atravessar a BR-153 e alcançar o centro e suas adjacências, em uma caminhada produtiva, conduzida com propósitos explícitos, mas adotando outros que vão aparecendo no percurso, já é uma aventura.

Considero a adesão à proposta pelas turmas como um posicionamento político, de entender o papel da Universidade na divulgação e democratização do conhecimento, do privilégio que é cursar uma Universidade pública de qualidade, mesmo

⁸ Fazemos parte do Campus Central, sede dos cursos de Ciências e Tecnologia (CET), instalado na BR-153, em uma área enorme, vizinhos de grandes indústrias, um aeroporto de Cargas entre outros grandes equipamentos, e convivemos com a dinâmica e velocidade de um eixo que liga Goiânia à Brasília.

reconhecendo todos os seus problemas. É preciso doar, contribuir, disseminar ideias e alcançar mais gente. Possibilitar o diálogo com o outro, sensibilizar para as questões urbanas, abrir essa janela do patrimônio. Escancarar as frestas que nos distanciam do passado, do presente e do futuro. O encontro com alunos do ensino médio no mês de agosto tem contribuído para alimentar essas intenções.

Olhar para a sala de aula sempre de outra maneira, motiva a criação de atividades que afrouxem as amarras dos conteúdos obrigatórios, do cumprimento de tantas regras. Provocar novas expectativas acerca da função do ensino enquanto ligação arte-vida como um espaço da liberdade, parece abrir sempre novas possibilidades e acaba se transformando em um princípio a ser adotado.

Explorar Anápolis na disciplina de Patrimônio Cultural é uma prática emergente que vem multiplicando dimensões de análise, trabalho crítico, diversificado e cada vez mais inovador. A atividade apresentada aqui se envolve na vida cotidiana, insere-se no ambiente e tem contribuído para a transformação dos alunos. Ela pressupõe a adoção de atitudes, de posturas críticas, conceitos, mas também de um fazer artístico. Essas *Mostras* se constituem de obras conteúdos, simples, feitas quase artesanalmente para expressar uma visão crítica e muito empenhada em promover mudanças.

Essa proposta metodológica ainda pode amadurecer bastante, é preciso fazer uma reflexão desse percurso e dos limites a serem ultrapassados. A elaboração desse artigo pode ser o início desse processo. Só agora fiz essa leitura do conjunto de maneira organizada. Reuni arquivos, selecionei imagens. Nada é muito dirigido depois que voltamos do trabalho de campo, acho essa liberdade e autonomia importante para que os alunos criem o próprio caminho. Existe uma direção, mas com muita experimentação e escuta. A intenção é que seja uma ação coletivista e que eles *aprendam a viver juntos*, reforcem as parcerias, sejam guiados pelas habilidades, desenvolvam um projeto autoral e utilizem como um momento de manifesto e de interação.

Vejo a possibilidade de nas próximas versões nos integramos mais com personagens da cidade, com os habitantes que transitam, com pessoas chaves que calibram olhares. De vivenciar a produção artística da cidade que é bastante expressiva e que está tão perto para interagir.

A prática metodológica apresentada quer dar voz aos alunos e seus projetos, alimentando o poder criador do grupo e criando uma dinâmica horizontal mediatizada pelo mundo, assim como sinaliza Paulo Freire (1987). Cada semestre é um eterno recomeço, recolhendo as intenções, as particularidades, as bagagens individuais e coletivas. A realidade coloca o tema, e muitas vezes é a urgência de algum fato ou a contribuição de uma pesquisa em andamento que pode alimentar esse processo. No caminho, desenham-se múltiplas hipóteses que irão ser testadas pela experimentação de ouvir a cidade e os seus lugares representativos, de revelar uma memória que se quer guardar ou quem sabe, esquecer.

Dedico esse artigo a todos os meus alunxs que frequentaram a disciplina de Patrimônio Cultural Edificado na UEG entre os anos de 2016 à 2019, e que toparam se aventurar nessa experiência.

Agradeço aos representantes de turma pela colaboração na reunião do material e parceria constante na elaboração desses trabalhos com as turmas: Vitor Hugo Alencar(2016.1), Mariana Almeida (2016.2), Luíza Santa Bárbara (2017.1), Flávia Alves de Oliveira (2017.2), Lohanny Filgueiras Nogueira (2018.1) e Letícia Leal Steckelberg (2019.1).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABRAL, Ana Laura. **Costurando Imagens Urbanas em Movimento: o Averso do Bairro Jundiá, em Anápolis (Go)**. Dissertação de mestrado. PPGS Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER-UEG), Anápolis, UEG, 2020.

CAEIRO, Mário. **Arte na Cidade: história contemporânea**. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2014.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte IEDS, 2009.

CECOM UEG. **10ª Edição do Projeto Conhecendo a UEG**, 2019. < Disponível em http://www.ueg.br/noticia/50431_10_ordf_edicao_do_projeto_conhecendo_a_ueg >

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, Editora da Unesp, 2001.

MEC – MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Arquitetura**. RESOLUÇÃO Nº 6, DE 2 de fevereiro de 2006.

IPHAN. **COMPROMISSO DE BRASÍLIA**, Brasília, 1970. Disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Compromisso%20de%20Brasilia%201970.pdf> >

FARAH, Ana Paula. **Restauro Arquitetônico: a formação do arquiteto no Brasil para preservação do patrimônio edificado**. História [online], 2008, vol.27, n.2

FERRARA, Lucrécia. **Olhar periférico: informação, Linguagem, Percepção Ambiental**. São Paulo: Edusp, 1999.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREITAS, Rivalino Antônio de. **Anápolis – Passado e Presente**. Anápolis: Voga, 1995.

JÚNIOR, Osvaldo Lino Alves. **DA GÊNESE AO GÊNESIS: Transformações e Permanências no Espaço da Vila Industrial Jundiá, em Anápolis-GO**. Dissertação de mestrado. PPGS Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER-UEG), Anápolis, UEG, 2020.

SCIFONI, Simone. **Conhecer para Preservar: uma ideia fora do tempo**. Rev. CPC, São Paulo, n.27 especial, p.14-31, jan./jul, 2019.

SECCHI, Bernardo. Ascoltare la città. In: **Laboratorio Prato PRG**. Firenze: Alinea, 1996.

SILVA, Ana Caroline C. **DO EDIFÍCIO HISTÓRICO AO ESPAÇO URBANO: Um estudo sobre a Estação Ferroviária no Centro Pioneiro de Anápolis-GO**. Dissertação de mestrado. PPGS Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER-UEG), Anápolis, UEG, 2019.

VALVA, Milena d'. **A MODIFICAÇÃO DA CIDADE: uma cartografia das ressignificações urbanas na Cidade de Anápolis**. Projeto de Pesquisa, PRP, UEG. Anápolis (2019-2021).

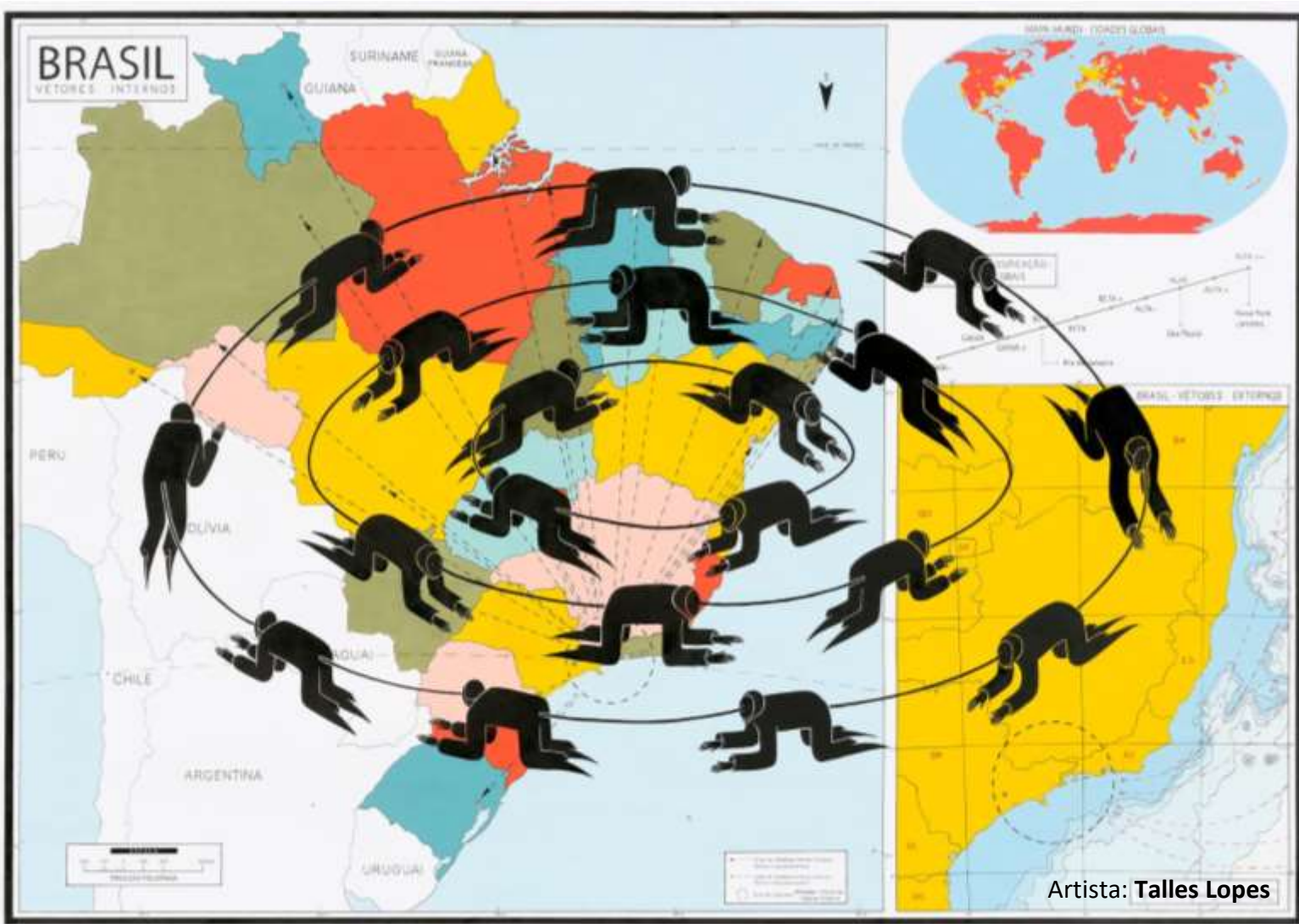
VALVA, Milena d'; SILVA, Ana Caroline C. **A fragilidade da preservação em Anápolis**. Revista Nós - Cultura, Estética e Linguagens , v. 3 n. 2, 2018.

REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

Todas as imagens desse artigo fazem parte do acervo da disciplina organizado com auxílio dos representantes de turma.

Artista: **George dos Anjos**





AVENTURAS PEDAGÓGICAS NO CURSO DE ARQUITETURA DA UEG: ENTRE ENCONTROS E DESCOBERTAS

PEDAGOGICAL ADVENTURES IN THE COURSE OF ARCHITECTURE AT UEG: BETWEEN
ENCOUNTERS AND DISCOVERIES

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666545>

Envio: 28/08/2020 ♦ Aceite: 23/09/2020

Marcelo de Mello



Doutor em Geografia pela Universidade Federal de Goiás; mestre e licenciado em Geografia pela mesma Universidade; Professor do curso de Geografia e do Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, da Universidade

RESUMO

O presente artigo relata a experiência de um geógrafo no curso de Arquitetura da Universidade Estadual de Goiás. É importante registrar que não se trata de uma experiência extensa, quando se considera um entendimento de tempo linear e superficial. Na realidade, foram dois semestres marcados por relativa profundidade, no que diz respeito à busca de entendimentos relacionados aos sentidos e aos nexos presentes no processo de produção e reprodução da cidade. Por meio de encontros centrados na disciplina Planejamento urbano e Regional, diálogos foram estabelecidos e um encontro da Arquitetura com a Geografia repercutiu de maneira interessante. No momento em que o curso de Arquitetura comemora vinte anos de uma existência robusta, sinto-me feliz por ter, mesmo que sutilmente, participado de sua história.

PALAVRAS CHAVES: Arquitetura, Geografia, Cidade, Planejamento, Espaço.

ABSTRACT

The present article reports the experience of a geographer in the course of Architecture of the State University of Goiás. It is important to note that this is not an extensive experience when considering a linear and superficial understanding of time. In fact, it was two semesters marked by relative depth, with regard to the search for understandings related to the senses and the nexuses present in the production and reproduction process of the city. Through meetings centered on the discipline Urban and Regional Planning, dialogues were established and a meeting of Architecture with Geography echoed in an interesting way. At the moment when the course of Architecture celebrates twenty years of a robust existence, I am happy to have participated, even if subtly, in its history.

KEYWORDS: Architecture, Geography, City, Planning, Space.

INTRODUÇÃO

Os caminhos percorridos pelos que buscam entender o intrincado processo de produção e reprodução do espaço urbano são marcados pela exigência de diálogos entre distintas áreas do conhecimento. Certamente, no exercício deste diálogo o espaço é um dos conceitos que se faz presente de forma destacada. É importante ressaltar que diversos profissionais e distintas áreas do conhecimento percorrem caminhos formativos que situam o espaço no centro gravitacional de suas preocupações teóricas e práticas.

No rol das ciências que privilegiam o espaço, temos a Arquitetura e Urbanismo e a Geografia. E foi esta característica em comum que me levou a ministrar a disciplina Planejamento Urbano e Regional no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás. Curso que celebra, em 2020, vinte anos de uma profícua existência.

Entrar no mundo da Arquitetura, a partir da oferta de uma disciplina da esfera do planejamento, foi uma experiência profundamente interessante. Isto porque qualquer reflexão que vislumbre o entendimento das relações travadas entre o homem e o espaço, em um mundo urbano mutante, solicita imersões em questões políticas, econômicas e culturais.

É importante destacar que estas mutações urbanas são marcadas, invariavelmente, pela produção de objetos espaciais socialmente produzidos. Neste

contexto, objetos erguidos sob a forma de próteses espaciais, repletos de sentidos e significados, dão forma à obra de arte mais complexa produzida pela humanidade: a cidade. Para Lefebvre (2001), a cidade é uma obra de arte heterogênea socialmente produzida.

Com o intuito de entender as transformações destacadas pelo pensador francês, recorreremos a Maricato. Para ela:

[...] a globalização também está produzindo um novo homem e uma nova sociedade por meio de transformações nos Estados, nos mercados, nos processos de trabalho, na estética, nos produtos, nos hábitos, nos valores, na cultura, na subjetividade individual e social, na ocupação do território, na produção do ambiente construído e na relação com a natureza (MARICATO, 2015, p.69).

A arquiteta e urbanista segue destacando a necessidade de evidenciar a dinâmica urbana em perspectivas abrangentes:

A cidade pode ser objeto de diversas abordagens: pode ser lida como um discurso (como querem os semiólogos e semióticos); pode ser abordada pela estética – ambiente de alienação e dominação por meio da arquitetura e urbanismo do espetáculo; como manifestação de práticas culturais e artísticas mercadológicas ou rebeldes; como legado histórico; como palco de conflitos sociais; como espaço de reprodução do capital e da força de trabalho, entre outras (MARICATO, 2015, p. 19).

Nesta perspectiva, ministrar a disciplina Planejamento Urbano e Regional, em um curso de Arquitetura e Urbanismo, exige um significativo esforço para que se alcance um entendimento racional relativo à produção da complexa obra de arte, que é a cidade, sem deixar de considerar as profundas questões estéticas inerentes às próteses espaciais socialmente produzidas: próteses espaciais que, progressivamente, passaram a ser produzidas em tempos mais reduzidos e escalas mais ampliadas.

Certamente, assumir uma responsabilidade pedagógica com esta natureza, em um curso como o de Arquitetura e Urbanismo, é uma tarefa desafiadora. E o desafio adquire uma amplitude maior quando consideramos outra relação significativa, que é a estabelecida entre a Arquitetura e as artes. Isto porque a proximidade com as artes aumenta as possibilidades de compreensão dos processos que produzem e reproduzem

as cidades. O olhar de um arquiteto e urbanista deve examinar a dimensão concreta do mundo sem desprezar os registros estéticos presentes nas cidades. Este fato torna a tarefa de quem planeja as cidades, em suas mais diversas escalas, extremamente desafiadora.

Neste contexto, uma reflexão pode ser destacada: se uma atividade profissional pode ser considerada desafiadora, imagine o processo de formação de um profissional desafiado por um mundo cada vez mais complexo? Os tópicos que seguem registram as tentativas de um geógrafo que, por um breve período, tentou contribuir com processos formativos oferecidos pelo curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás.

O DESAFIO ASSUMIDO E OS ENCONTROS EXPERIMENTADOS

Os desafios experimentados por quem busca contribuir com a formação de alunos matriculados em curso de nível superior, a partir da oferta de uma disciplina, são vivenciados desde o momento inicial: o processo de planejamento da disciplina, que, por sua vez, deve ser pautado nas diretrizes contidas na Matriz Curricular do curso. Neste ponto, recordo-me da surpresa que experimentei quando me deparei com a vasta lista de disciplinas presentes na Matriz Curricular do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás. Ao analisar as ementas das disciplinas, com o intuito de encontrar trilhas integradoras, percebi o nível de abrangência presente na formação dos alunos. Certamente, uma grande abrangência na formação amplia o nível de exigência estabelecido.

Comecei a pensar nas possibilidades presentes na formação oferecida pelo curso. Algumas reflexões indicaram trilhas que me levaram a Maricato (2015). Ela adverte que a cidade pode ser pensada pela via da estética, em suas infinitas nuances; bem como pelas evidências que denunciam as contradições produzidas pelo modo de produção capitalista. Na realidade, são inúmeras as possibilidades existentes em processos formativos que têm a cidade como elemento central.

Para bem me situar diante de tantos caminhos oferecidos pelo curso de Arquitetura da UEG, recorri a Milena⁹: uma amiga arquiteta e urbanista, professora do curso em questão, que nos últimos anos tem me ensinado muito, por meio de conversas informais e eventos dedicados ao entendimento de questões relacionadas à compreensão dos processos urbanos, em suas nuances científicas e artísticas. No curso de nossos diálogos amistosos e densos, não sou capaz de mensurar quantas coisas aprendi!

Depois da fase de planejamento inicial, o esperado encontro com a turma: um encontro mediado por questionamentos formulados previamente. Depois de ouvir e falar, uma impressão inicial foi confirmada: era fundamental iniciar a disciplina evidenciando as contradições produtoras das assimetrias espacialmente expressas pela cidade, sem deixar de ressaltar as dimensões polissêmicas contidas nos intrincados processos de reprodução do capital. Nesta perspectiva, os alunos se interessaram muito por Lefebvre, que ensina:

A cidade sempre teve relações com a sociedade no seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes (campo e agricultura, poder ofensivo e defensivo, poderes políticos, Estados etc.), com sua história. Portanto, ela muda quando muda a sociedade no seu conjunto. Entretanto, as transformações da cidade não são os resultados passivos da globalidade social, de suas modificações. A cidade depende também e não menos essencialmente das relações de imediatez, das relações diretas entre as pessoas e grupos que compõe a sociedade (famílias, corpos organizados, profissões e corporações, etc.), ela não se reduz mais a organização dessas relações imediatas e diretas, nem suas metamorfoses se reduzem as mudanças nessas relações. Ela se situa num meio termo, a meio caminho entre aquilo que se chama de *ordem próxima* (relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações desses grupos entre eles) e a *ordem distante*, a ordem da sociedade, regida por grandes e poderosas instituições (Igreja, Estado), por um código jurídico formalizado ou não, por uma “cultura” e por conjuntos significantes (LEFEBVRE, 2001, p. 51),

⁹ Milena D’Ayala Valva: graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1995), mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001) e doutorado em Projeto, Espaço e Cultura pela Universidade de São Paulo (2011) com estágio no IUAV-Veneza (2008-2009). Professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Goiás no curso de Arquitetura e Urbanismo e no Mestrado Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER).

As aulas eram mediadas por leituras clássicas, contemporâneas e notas técnicas. Por vezes, os debates eram densos e cheios de vida. Em alguns momentos, percebia certo cansaço nos alunos. O amplo espectro característico da Matriz Curricular demandava uma infinidade de tarefas a serem realizadas. No final do semestre eram nítidas as expressões de cansaço. Todavia, a vida se fazia presente nos olhos que denunciavam a falta de sono devido às noites viradas. Isto aumentava minha vontade de fazer um bom trabalho, pois, apesar do cansaço, a maioria sentia que o esforço fazia sentido!

Eles gostavam de abordar, por exemplo, a questão do espaço urbano como produto da ação de distintos agentes. Pensavam na associação estabelecida entre os distintos interesses dos agentes produtores do espaço urbano, considerando os processos que afetam, assimetricamente, o cotidiano de quem habita a cidade. Nesta perspectiva, uma relação passou a interessar muito os alunos: a proximidade entre os processos segregadores e as dimensões estéticas contidas na realidade urbana.

Assim, no curso do movimento pensado para inserir o Planejamento Urbano e Regional na agenda apertada dos alunos, a dimensão simbólica das relações sempre chamou a atenção. Não me esqueço de algumas anotações registradas em um caderno no final das aulas. Depois dos debates, eles concluíram: não há simplesmente novos padrões de próteses espacializadas no mundo urbano; mas novas formas de agir neste mundo! Um novo padrão espacial pode ser estabelecido, também, sem que se haja uma mudança nas coisas! A questão não é apenas morfológica: um novo padrão espacial pode emergir sem que os objetos mudem de forma ou de lugar! Gostei muito destes encontros pedagógicos!

POR QUE O ÓBVIO NÃO É PERCEBIDO?

Esta pergunta foi feita por um aluno no começo de uma aula: por que o óbvio não é percebido? A indagação foi produto da leitura de parte de um livro de Lefebvre. Na obra, o autor destaca que:

Durante longos séculos, a Terra foi o grande laboratório do homem; só há pouco tempo é que a cidade assumiu esse papel. O fenômeno urbano manifesta hoje sua enormidade, desconcertante para a reflexão teórica, para a ação prática e mesmo para a imaginação. Sentido e finalidade da industrialização, a sociedade urbana se forma enquanto se procura. Obriga a reconsiderar a filosofia, a arte e a ciência (LEFEBVRE, 2001, p.06).

Depois de ouvir a pergunta formulada, houve uma mudança de curso da aula. Aflorou na turma um desejo de entender mais profundamente os sentidos dos objetos produzidos pelos homens. Eles indagaram: como identificar os sentidos presentes nas formas e nos conteúdos dos objetos socialmente produzidos?

Outras questões surgiram: como espaços urbanos são afetados pela produção ininterrupta de objetos fincados em seu território? Sempre existe algo escondido por trás das formas dos objetos espacializados? Estas perguntas foram sistematizadas e anotadas. Algumas vezes as visito para pensar no processo pedagógico que as produziu!

Na sequência dos encontros, mais conclusões/questionamentos foram anotados: o mundo urbano é caracterizado por densas transformações que impactam profundamente a vida! Será que alguma forma ou modelo de planejamento pode controlar as transformações?

Recordo-me que eles adoraram uma reflexão de Lefebvre (1991, p.77). A reflexão trata das transformações vertiginosas processadas nas cidades. O autor evidencia que as alterações promovem não uma desordem absoluta, mas a produção de hábitos que produziram a “sociedade burocrática do consumo dirigido”.

Na continuidade do debate, inserimos um livro de Harvey (2004) que aborda a questão do empobrecimento da vida e da arte. Os alunos prontamente relacionaram o empobrecimento, ressaltado por Harvey (2004), com a sociedade aprisionada pela burocracia do consumo dirigido, destacada por Lefebvre (1991). Depois destas conclusões, passamos a destacar a questão do habitar.

HABITAR UM MUNDO PROGRAMADO

Quando o mundo burocratizado e o mundo empobrecido, em seu potencial artístico, foram percebidos como um único mundo, a questão do habitar surgiu de maneira forte. Um questionamento foi oferecido para a reflexão coletiva: é possível desejar habitar um lugar sem se vincular à burocracia pensada como elemento de programação social? Bons diálogos emergiram na busca de respostas para esta questão!

Partimos para a análise da assimetria presente na cidade, em suas diferentes expressões! Questionamos: existe alguma relação entre os lugares privilegiados pela grande oferta de serviços e equipamentos públicos e os lugares marcados pela profunda ausência dos mesmos serviços e equipamentos? Como o Estado participa na produção destas diferentes realidades?

As discussões em torno da questão evidenciaram a relação travada entre o processo segregador e a questão do habitar. Buscamos em Villaça (2001, p.141) referências importantes para o bom entendimento desta relação. Segundo ele, a segregação espacial dos bairros cria “sítios sociais muito particulares”, não como obra de uma acaso; mas como elementos de ações articuladas.

A partir daí, um caminho foi pavimentado para ressaltar que ações com esta natureza são articuladas com vistas à produção de um entendimento uniforme, de um pensamento único, que interessa aos agentes situados de maneira privilegiada nas relações assimétricas que definem a realidade urbana. Neste contexto, foi enfatizada a necessidade de perceber a cidade como realidade heterogênea, em distintas perspectivas: em suas formas e em seus conteúdos. Por fim, foram apresentados os riscos contidos na ideia de cidade do pensamento único (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2000). Mas, como aprofundar um pouco mais nestas questões, contemplando as demandas de arquitetos e urbanistas em formação? Para encontrar um caminho seguro mais uma vez recorri a Milena.

UM FILÓSOFO IMPORTANTE PARA A ARQUITETURA E A GEOGRAFIA

Conversando com Milena, sobre questões do curso de Arquitetura e do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Território e Expressões Culturais no Cerrado, descobri que o sistema de ideias elaborado por Merleau-Ponty (1989), filósofo francês ligado à fenomenologia, estabelece elos entre Arquitetura e Geografia. Isto porque o pensador buscou pavimentar caminhos para a restituição do mundo da percepção através de experiências que evidenciam as relações travadas entre o corpo e o espaço.

A leitura de Merleau-Ponty¹⁰ (1989) possibilita um posicionamento centrado na percepção e na experiência, se contrapondo a tendência apresentada pela sociedade, que se distancia cada vez mais do mundo real e se aproxima de mundos virtualizados. Uma tese foi apresentada aos alunos a partir do pensamento do filósofo francês: os conceitos produzidos estão, progressivamente, dialogando menos com a dimensão concreta do mundo!

Seguindo este raciocínio, ressaltamos que é necessário habitar o mundo a partir de experiências com e no mundo e não por meio de contemplações distantes das realidades analisadas. Destacamos a defesa feita por Merleau-Ponty (1989), que nos situou como parte do mundo e não como elementos produzidos fora dele. Portanto, se existem sujeitos diferentes, produzidos a partir de experiências diferentes, não pode haver uma cidade do pensamento único (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2000).

A cidade, com todas as suas assimetrias, não pode produzir sujeitos universais homogêneos. Neste sentido, tanto a Arquitetura quanto a Geografia se aproximam muito, pois trazem consigo possibilidades de evidenciar as particularidades soterradas nos entulhos depositados por discursos e práticas ditadas por sujeitos que desejam que todos olhem para as mesmas coisas e cheguem às mesmas conclusões!

Interessou-nos, desta forma, entender como se dá à experiência de diferentes segmentos da sociedade no espaço urbano, considerando a especificidade de cada um. Para auxiliar no processo de compreensão das particularidades, recorreremos, mais uma

¹⁰ É importante registrar que apresentamos o sistema de ideias do filósofo em questão, mas não houve condições para leitura detalhada de sua produção.

vez, a Harvey (2004). Ele destaca que o corpo não é um simples conjunto de órgãos. O corpo de quem se alimenta e de quem não se alimenta não percebe o mundo da maneira idêntica. Na mesma medida, o corpo de quem transita confortavelmente, por alguns minutos, em um veículo com o objetivo de chegar ao trabalho, não tem uma experiência semelhante quando comparado com o corpo de quem disputa centímetros em ônibus lotados, por três horas, para também chegar ao trabalho. Da mesma forma, uma coisa é ser homem e disputar os centímetros nos ônibus, outra coisa é ser mulher e passar pela mesma experiência.

Depois do debate, eles perguntaram: como o planejamento pode não considerar este fato? No decorrer dos encontros outras perguntas surgiram. Mas uma, com certeza, deve ser destacada: a cidade pode ser entendida sem considerar as diferentes experiências que lhe dão vida? No fim das contas, alguns alunos concluíram que as indagações produzidas eram muito mais importantes do que respostas específicas. Isto foi bom! Eles perceberem que o planejamento exige um diálogo com a dimensão concreta do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os percursos trilhados, as abordagens definidas e os argumentos elaborados, no decorrer dos semestres em que ministramos a disciplina, têm como uma de suas marcas relevantes o registro de encontros e desencontros de produtivos.

Os cenários analisados e a participação dos alunos tornaram as aulas experiências agradáveis e enriquecedoras. Não que todas as aulas possam ser classificadas como boas ou muito boas. Mas porque um projeto foi apresentado, aceito e desenvolvido, com os acertos e erros próprios de ações e práticas pedagógicas.

O mais interessante, é que um mundo marcado pelo empobrecimento da vida e da arte foi percebido. E a cidade foi assumida como um produto capaz promover a superação de modelos que bloqueiam possibilidades. Neste contexto, áreas do conhecimento com a Arquitetura e o Urbanismo e a Geografia, entre outras, devem preparar profissionais capazes de romper com a lógica do pensamento fundado em

conceitos que não dialogam com a dimensão concreta do mundo.

O espaço produzido pelo homem não pode ser analisado, exclusivamente, a partir de considerações que tratam do exercício de poderes hegemônicos. Estas perspectivas exigem resistências. E, certamente, a Universidade deve ser um lugar privilegiado para resistir.

Podemos recorrer a Soja (1993), que pavimentou um caminho em direção à reafirmação do espaço na teoria social crítica. As teorias sociais críticas, em contextos formativos, viabilizam o entendimento dos processos produtores do mundo plural e heterogêneo.

É por esta razão que posso falar com tranquilidade que a experiência de ministrar a disciplina, Planejamento Urbano e Regional, no Curso de Arquitetura da Universidade Estadual de Goiás, foi muito interessante. A partir da experiência, redefini as maneiras de abordar a temática característica de uma disciplina que oferece condições para o estabelecimento de um bom diálogo com o mundo.

Na realidade, fiz questão de submeter este ensaio, porque senti necessidade de compartilhar os benefícios experimentados ao ministrar a disciplina Planejamento Urbano e Regional no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás. O desejo de auxiliar na promoção de um aprendizado pautado na necessidade de saber dosar as dimensões da razão, com as expressões urbanas que evidenciam o poder da dimensão simbólica, rendeu bons frutos. Não quero dizer que a experiência aqui registrada é fantástica ou fabulosa. Penso, simplesmente, que foi interessante e que revela nuances que podem contribuir, mesmo que minimamente.



REFERÊNCIAS

ARANTES, O; VAINER, C; MARICATO, E. ***A cidade do pensamento único: desmanchando consensos***. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

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

LEFEBVRE, H. ***A Vida cotidiana no mundo moderno***. São Paulo: Ática, 1991.

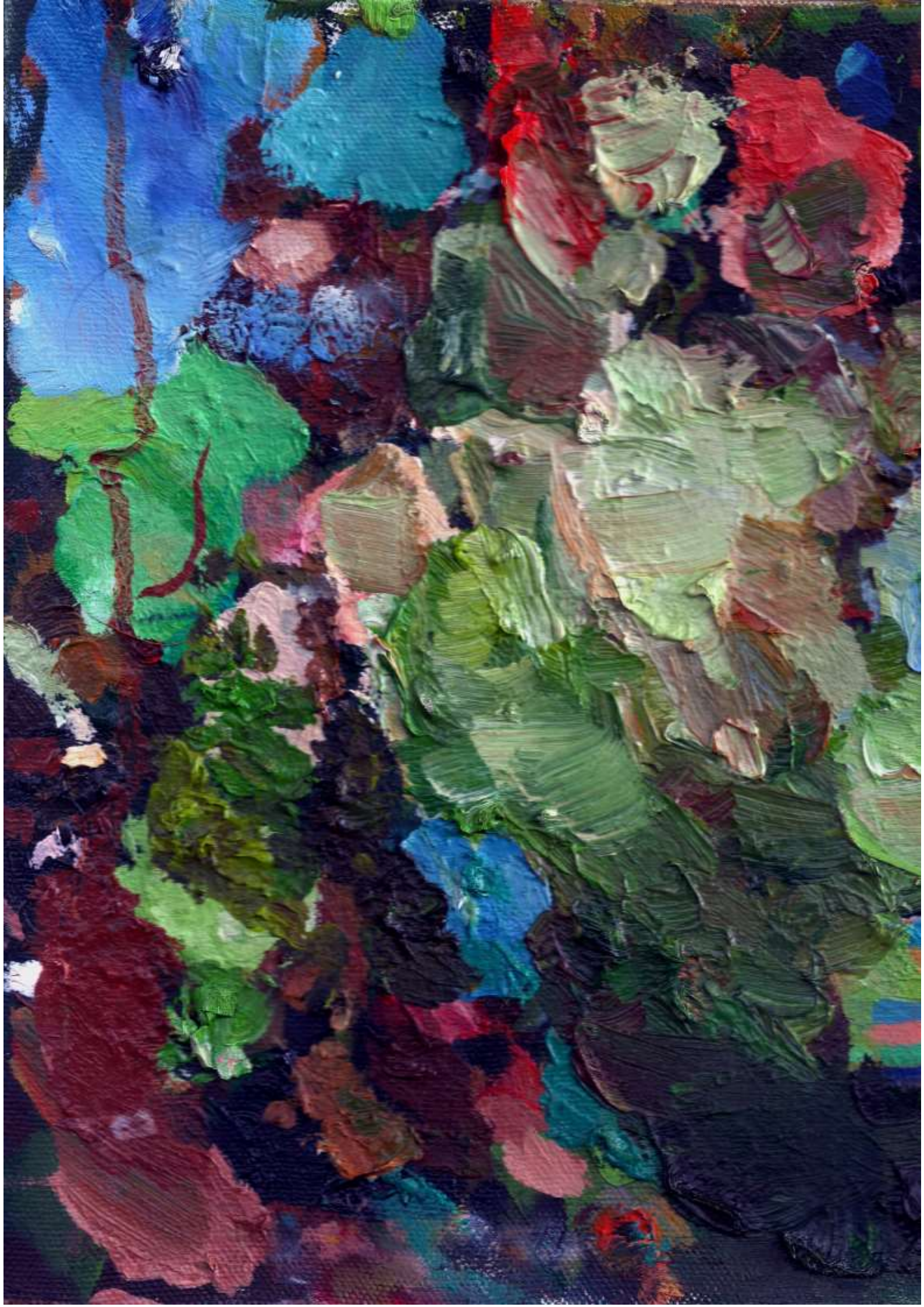
LEFEBVRE, H. ***O Direito à Cidade***. São Paulo: Editora Moraes, 2001.

MARICATO, E. ***Para entender a crise urbana***. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. ***Textos selecionados*** (Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1989.

OJA, E. ***Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VILLAÇA, F. ***Espaço Intra-urbano no Brasil***. São Paulo: Studio Nobel, 2001.



**ANÁLISE URBANO-ARQUITETÔNICA:
EXPERIÊNCIAS METODOLÓGICAS E REPERTÓRIO PROJETUAL
PARA O ENSINO DE TEORIA E HISTÓRIA
EM ARQUITETURA E URBANISMO**

URBAN-ARCHITECTURAL ANALYSIS:
METHODOLOGICAL EXPERIENCES AND PROJECT REPERTORY
FOR TEACHING THEORY AND HISTORY
IN ARCHITECTURE AND URBANISM

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666549>

Envio: 21/10/2020 ♦ Aceite: 27/10/2020

Sandra Catharinne Pantaleão Resende



Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela UnB. Mestre em Geografia pela Universidade Estadual de Londrina. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela PUC-GO e em Artes Visuais pela UFG. Professora Assistente I da PUC-GO e na UEG. Atua como líder do Grupo de Pesquisa Cidade, Morfologia, Paisagem e Morfologia (CIMPARQ - CNPQ/PUC Goiás) e pesquisadora no grupo de pesquisa Cidade e Periferia (FAU/UnB).

RESUMO

Esse artigo apresenta experiências de ensino da disciplina Teorias do Projeto 2 (2011-2019), ministrada no curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG. Entre as estratégias adotadas tem-se a produção de vasto material de pesquisa e repertório projetual dos discentes aproximando teoria e prática e reflexões críticas sobre a contemporaneidade. A metodologia adotada busca dotar o aluno de arcabouço teórico e condições interpretativas que o auxiliem nas análises de projetos de referência como também adotar estratégias projetuais em seus processos de concepção. Mediante essas questões, são apresentados os instrumentos metodológicos, o processo de ensino-aprendizagem, os resultados alcançados e reflexões acerca desta metodologia e seus desdobramentos na produção do conhecimento específico ao campo disciplinar.

PALAVRAS-CHAVE: ensino de arquitetura; análise gráfica; metodologias de ensino; arquitetura contemporânea.

ABSTRACT

This article presents teaching experiences in the discipline Theories of Project 2 (2011-2019) in the course of Architecture and Urbanism at UEG. Among the strategies adopted there is the production of vast research material and projectual repertoire of students, bringing theory and practice together and critical reflections on contemporary times. The adopted methodology intends to provide the student with theoretical framework and interpretative conditions that assist him in the analysis of reference projects as well as adopting design strategies in his design processes. Through these questions, the methodological instruments, the teaching-learning process, the results achieved and reflections on this methodology and its consequences in the production of knowledge specific to the disciplinary field are presented.

KEYWORDS: architecture teaching; graphical analysis; teaching methodologies; contemporary architecture.

INTRODUÇÃO

A compreensão do ensino de arquitetura e urbanismo está além dos ateliês de projeto ou do senso comum da experiência prática para sua formação. Inicialmente, o currículo do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG) foi estruturado em três ramos: projeto, tecnologia e teoria, história e crítica. Em sua reformulação curricular (UEG, 2008), foram definidas áreas tendo em vista uma abordagem mais interdisciplinar. Isso porque uma maior relação entre arquitetura e cidade é o objetivo principal e norteador do Projeto Pedagógico do Curso (PPC), ora vigente mesmo com as adequações institucionais de 2015 (UEG, 2016).

Definiram-se as seguintes áreas: Urbanismo, Projeto de Arquitetura, Teoria & História, Representação e Tecnologia em que se estabeleceram as disciplinas, além das demais componentes para integralização curricular.

As contribuições, como docente, tiveram início em 2009, permitindo o acompanhamento da mudança curricular e a participação ativa em sua implementação nos primeiros anos, notadamente até 2012, perpassando da disciplina de Teoria da Arquitetura e Urbanismo (UEG, 2000) para a disciplina Teorias do Projeto 2 (atual Teoria do Projeto II). Nesse sentido, ressalta-se para a atividade docente, uma importante

reflexão presente no próprio documento (UEG, 2008, p. 4): “[...] sobre o quê, como e para que ensinar [...]”.

No PCC, nota-se uma preocupação em aproximar teoria e prática, estas tidas como instâncias indissociáveis na formação que prenuncia o conceito *A escola para as cidades, a cidade como uma escola*. Este foi o ponto de partida e guia na consolidação do PPC, além de buscar uma identidade própria ao curso, inserido em uma universidade pública do Estado de Goiás e, em certa medida, buscando as singularidades que orientam o curso e seus desafios seja pela localização em Anápolis, ou pela proposta de um perfil egresso respaldado pela visão crítica e consonante com a realidade da região e das cidades que possa vir a atuar.

A leitura do documento de referência como ancoragem às propostas docentes, é possível identificar ampliações em relação ao documento anterior no que concerne à construção contínua de conhecimento e atendimento às especificidades próprias do primeiro curso de caráter público no Estado de Goiás. Com isso, mesmo com as reformulações das diretrizes curriculares do Ministério da Educação em 2005, permaneceu como curso integral, tendo em vista uma formação generalista, fundamentado pelas Diretrizes Curriculares Nacionais (BRASIL, 2010).

Ao propor *a cidade como escola*, o PPC de 2008 visava apontar as múltiplas atividades e relações humanas que envolvem a intervenção sobre e na cidade, além das interfaces entre teoria, crítica e projeto. Desse modo, as diversas escalas que dialogam com a prática profissional foram consideradas e indicavam a importância da problemática urbana visando, sobretudo, uma formação crítica, permitindo uma formação concatenada com as problemáticas reais das e nas cidades em suas mais variadas escalas. Essa postura coloca em questão não somente a estrutura curricular proposta, como ressalta a importância do exame e estudo de obras, visando a apropriação de referências projetuais e atividades vinculadas à teoria, história e crítica que pudessem assumir papel preponderante no processo ensino-aprendizagem. Significa em outras palavras, assumir o sentido de ateliê à medida que provoca a participação ativa dos discentes, além de ampliar as habilidades e competências, pois é

proposta a problematização desses projetos, seus arquitetos quanto à contingência histórica e os discursos que os respaldam.

É importante salientar as considerações de ROCHA-PEIXOTO (2013) para a proposição metodológica da disciplina. Segundo esse autor, ainda que o saber arquitetônico esteja centrado em aspectos *de comodidade e estéticos*, outros saberes atravessam o conjunto de indagações que antecedem o próprio campo de conhecimento. Ao enunciar o termo “cultura arquitetônica”, ele pondera as relações entre a produção da arquitetura em si – e, nesse sentido, suas dimensões paisagísticas e territoriais, articuladas às cidades – e seu contexto geral, ou seja, os desafios ambientais, sociais e econômicos e, em acréscimo, às disputas de poder numa dimensão de mundo mais globalizado. Em suas palavras do autor, pondera-se que as práticas pedagógicas das disciplinas obrigatórias de história da arquitetura possam efetivamente contribuir para a formação criativa. E, para tanto, reforça o papel experimental de suas abordagens sem que estas tenham, efetivamente, um alinhamento com algum livro didático ou conjunto de livros. Nesse sentido, em alusão à proposta de ROCHA-PEIXOTO (2013, p. 21), reforça-se que o apoio teórico se vincula à ideia de ateliê de projeto e “[...] a riqueza de alternativas que o estudo da história contemporânea permite [...]”.

Mediante essas questões, ao implementar uma disciplina pouco comum nos cursos de arquitetura e urbanismo, buscou-se apoio em experiências como essas e as proposições do PPC. Entre outros aspectos, destaca-se a proposição elaborada para as disciplinas da área: abordar metodologicamente as articulações entre teoria e prática mediante exercícios aplicados; ademais, dever-se-ia considerar que o repertório fosse mais do que uma bagagem teórica e histórica, possibilitando a formulação crítica de como as cidades se estruturam e como suas arquiteturas se inserem nestes contextos. Um dos intuitos reside em apontar os alicerces do campo disciplinar em contextos históricos e de que modo os edifícios se constituíram ao longo do tempo menos do ponto de vista cronológico e mais experimental da história da arquitetura e da cidade.

A leitura do PPC e a responsabilidade em implementar a proposta nele contida, permitiu uma oportunidade de avaliar, pensar e atualizar sobre o *lugar da história, da teoria e da crítica no currículo e na aproximação com sua síntese: a cidade como escola*

e a escola como cidade. E, parafraseando ROCHA-PEIXOTO (2013, p. 22): “[...] para que serve a história do arquiteto contemporâneo? [...]” buscou-se uma abordagem menos cronológica e mais vinculada a compreender as soluções de projeto e suas variantes.

Nesse sentido, este artigo apresenta as experiências vivenciadas e desenvolvidas na disciplina Teorias do Projeto 2, que na sequência prevista¹¹, encontra-se A disciplina inicialmente foi alocada no sétimo período. E pode ser considerada uma disciplina de conclusão da área, ainda que seja seguida pela disciplina Ensaio Teórico.

Considerando sua ementa e o objetivo principal do PPC, a disciplina foi concebida para desenvolver e aprimorar o arcabouço projetual para as disciplinas subsequentes da área de projeto e, principalmente, apresentar aos alunos as mudanças quanto aos métodos projetuais desde a crise do Movimento Moderno. Nas palavras de ROCHA-PEIXOTO (2013, p. 23), trata-se de um modo culturalista ou historiográfico que “[...] visa estabelecer a radical transformação operada no mundo da historiografia desde os anos 1970 [...]”, sob forte influência do pós-estruturalismo.

Para fins de estruturação do artigo, tem-se três momentos: 1) a formulação da questão problema que norteia a disciplina, indicando seu lugar na crítica e na reflexão acerca do contexto histórico; 2) a organização do conteúdo programático por meio de textos selecionados e elaboração de diagramas síntese; 3) as atividades desenvolvidas e os resultados alcançados.

De modo geral, observa-se a importância da aproximação entre teoria e prática reafirmando algumas das abordagens contemporâneas: a interpretação das referências projetuais por meio de análises gráficas e redesenhos, simulação de modelos e elaboração de diagramas interpretativos. Como resultados, verifica-se a produção de vasto e importante material acerca da produção da arquitetura contemporânea em que prevalece a leitura crítica e a compreensão dos desafios que a era digital financeira impõe à própria prática profissional.

¹¹ As disciplinas da área de teoria e história são alocadas a partir do primeiro período, sendo: Introdução à Arquitetura, História da Arquitetura e da Arte 1, História da Arquitetura e da Arte 2, Arquitetura Contemporânea, Teorias do Projeto 1, História da Arquitetura Brasileira 1 e Patrimônio Cultural Edificado. Teorias do Projeto 2 e Ensaio Crítico.

A CRISE DO SIGNIFICADO: REVISÃO CRÍTICA E CAMPO AMPLIADO DA ARQUITETURA

A proposta da disciplina é construir uma reflexão e crítica da arquitetura contemporânea, tendo em vista a análise de projetos a partir da “cultura arquitetônica” (ROCHA-PEIXOTO, 2013). Seu conteúdo aborda a crise preponderante no debate disciplinar entre 1950-1970 e, posteriormente, o campo ampliado da arquitetura. O primeiro momento reporta-se às discussões do período conhecido por pós-modernismo, visando, sobretudo apontar as mudanças teóricas e metodológicas do fazer arquitetônico e reflexões acerca do ensino de projeto. No segundo momento, por meio da análise da produção arquitetônica contemporânea, tem-se uma série de exercícios práticos que possibilitam ao alunato uma amplitude não só do campo disciplinar em si mas o próprio repensar sobre o ensino de projeto e as metodologias adotadas.

Para a elaboração do conteúdo programático e das atividades avaliativas foram considerados os eixos norteadores do PPC, integrando questões da cidade contemporânea e as escalas que perfazem um análise urbano-arquitetônica da produção recente, avizinhandose às discussões da disciplina Estudos Urbanos 3. Outra contribuição é a elaboração de um acervo da produção da arquitetura contemporânea e aproximações com a disciplina Projeto Integrado de Arquitetura e Urbanismo (PIAU), ministrada no oitavo período.

Entre os aspectos abordados, destaca-se a elaboração de diagramas em suas mais diferentes expressões, instrumentalizando os discentes quanto à linguagem contemporânea a qual se reporta à ideia de projetualidade (BERREDO; LASSANCE, 2011). Nesse sentido, são apresentados alguns resultados e elementos gráficos que norteiam as discussões da disciplina, conforme os textos elencados para os conteúdos programáticos propostos.

O conteúdo programático é representado por dois diagramas, relacionando teoria e história à cultura arquitetônica e ao modo historiográfico-culturalista. (figuras 1 e 2).



Figura 5: Períodos chaves de fundamentação teórica ao longo da história da arquitetura.

Fonte: Elaborado pela autora, 2019.



Figura 6: Cronologia do Século XX:

Movimento Moderno, Crise e Revisão Crítica do Movimento Moderno e Arquitetura Contemporânea com destaque às correntes teóricas e fatos históricos.

Fonte: Acervo da autora, 2012.

O primeiro diagrama aborda um panorama dos principais períodos históricos uma vez que definiram novas práticas arquitetônicas. O objetivo é revisar o conteúdo ministrado em outras disciplinas e articulá-lo ao segundo diagrama. Se a ideia de modernidade (BRANDÃO, 2009) se consolidou ao longo de cinco séculos, a crise e a revisão ao Movimento Moderno demonstram a intensidade das transformações que demarcam o século XX, em especial a segunda metade ante às inovações tecnológicas, intensificação da urbanização e a matriz econômica do capital financeiro.

Ao apresentar os dois diagramas no início da disciplina, pretende-se reafirmar alguns conceitos estabelecidos com a pós-modernidade: fugidio, instável e efêmero

(SOLÀ-MORALES, 2002). A importância de reconhecer o contexto histórico reside em indicar as mudanças e novas perspectivas que aconteceram desde os anos 1960 e que reverberam na arquitetura e urbanismo em suas mais diversas escalas: a inserção do espaço urbano e as dimensões urbano paisagísticas que os envolvem.

A proposta metodológica da disciplina é norteada por três momentos fundamentais (figura 3), tendo em vista a agenda e estado da arte apresentado por Nesbitt (2006) ao agrupar artigos de diferentes arquitetos, críticos e teóricos entre 1965-1995. Num primeiro momento, são estabelecidas quatro correntes teóricas principais, reafirmando a crise de significado do campo disciplinar e seu redimensionamento ao longo dos anos 1970-90. Posteriormente, tem-se uma abordagem mais temática a partir de duas posturas: a de retaguarda, em defesa do lugar e a de vanguarda em prol das experimentações urbanas e formais e, por fim, uma dispersão à medida que a encomenda de projetos em um cenário de otimismo econômico imputa a arquitetura do espetáculo e de alcance global, ancorada nos investimentos de grandes corporações.



Figura 7: Diagrama do conteúdo programático, em três momentos.
Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Compreende-se que a periodização da segunda metade do século XX se estrutura pelo embate entre Modernos e Pós-Modernos já nos últimos Congressos de Arquitetura Moderna (CIAM's) e perpassa os anos 1960-70. Esse é um período de posturas contrárias ou favores ao Movimento Moderno, sendo respectivamente relacionados ao Historicismo Pós-Moderno e Tardo Modernismo, posteriormente nomeado *High Tech*.

Para tanto tem-se a leitura de três autores: Bronstein (2010) que caracteriza a gênese da crise do Movimento Moderno, retratando a crise disciplinar e as relações entre história e autonomia disciplinar; Malard (2006) que questiona a existência do próprio pós-moderno enquanto movimento e, por fim, as ponderações de Solà-Morales, mediante à mudança de paradigmas nos anos 1990, por meio do conceito de.

Esse agrupamento possibilita apontar as diferentes abordagens características do período e uma consciência de que houve diversas crises no interior da disciplina. A principal delas é o próprio sentido dado à arquitetura, uma vez que considerou-se a abstração formal do modernismo como um distanciamento da sociedade e uma erudição restrita ao campo disciplinar; ademais discutiu-se o papel social da arquitetura, visto que muitas das soluções para a habitação social coletiva não proporcionaram melhores condições de vida à população mais carente; ao contrário, houve uma acentuação das diferenças sociais e a formação de guetos.

A postura de retaguarda indicava a necessidade de reaproximar a arquitetura de sua capacidade sógnica, ou seja, transmitir significados pela forma, ora pela relação com seu conteúdo ou capacidade semântica, ora pela análise tipológica tendo em vista a síntese articulada à revisitação histórica. Desse modo, tem-se os personagens principais do pós-modernismo historicista: Aldo Rossi, em busca de uma cientificidade e metodologia para o ensino e profissão e, de outro, Robert Venturi, explorando a capacidade semântica da forma arquitetônica e em defesa de uma arquitetura mais comercial e comunicativa.

Já a postura de vanguarda debruçava-se na articulação entre inovações tecnológicas e desnudamento da infraestrutura do edifício em prol de novos jogos formais, capazes de reafirmar as transformações em curso. O High-Tech assume o papel de continuidade e/ou ampliação do Movimento Moderno em consonância com o *zeitgeist*.

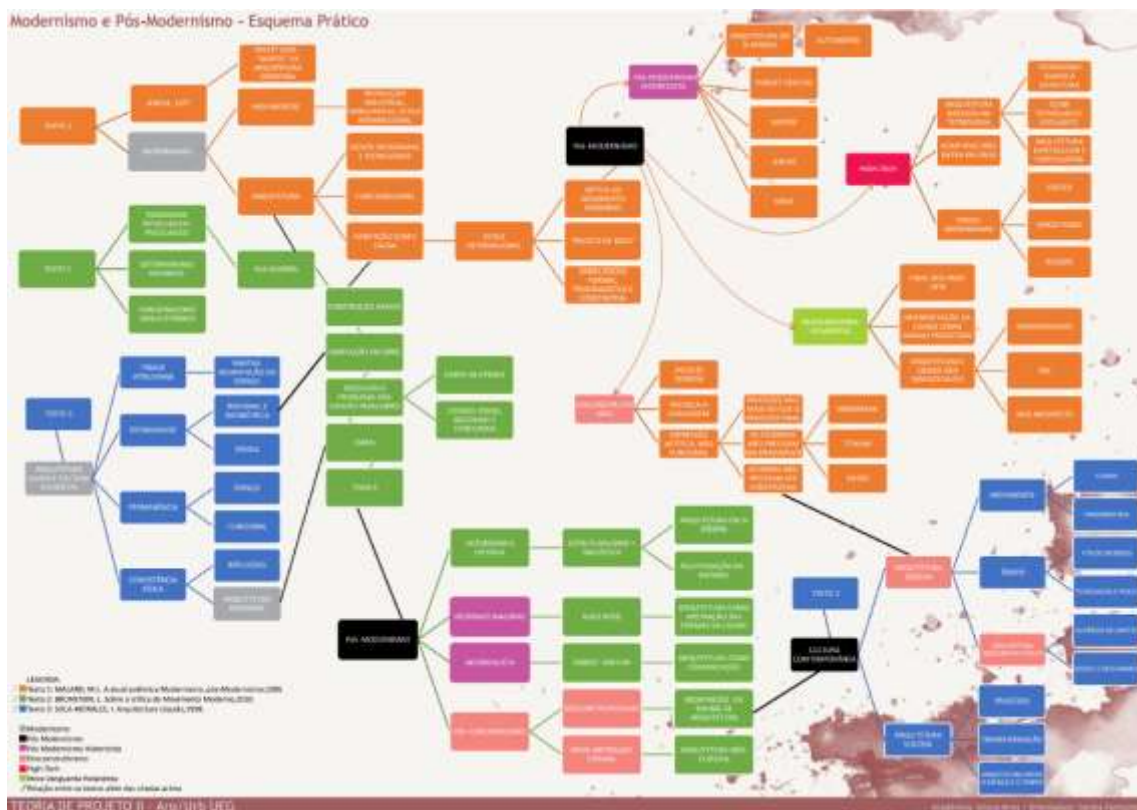
Para além dessas posturas, tem-se o chamado *desconstrutivismo* ou *nova abstração formal*, enaltecendo os jogos formais e um esvaziamento do significado, isto é, a arquitetura livre das amarras da história e mais próxima à autonomia própria das expressões artísticas, posturas assumidas por Peter Eisenman e John Hejck. E, uma

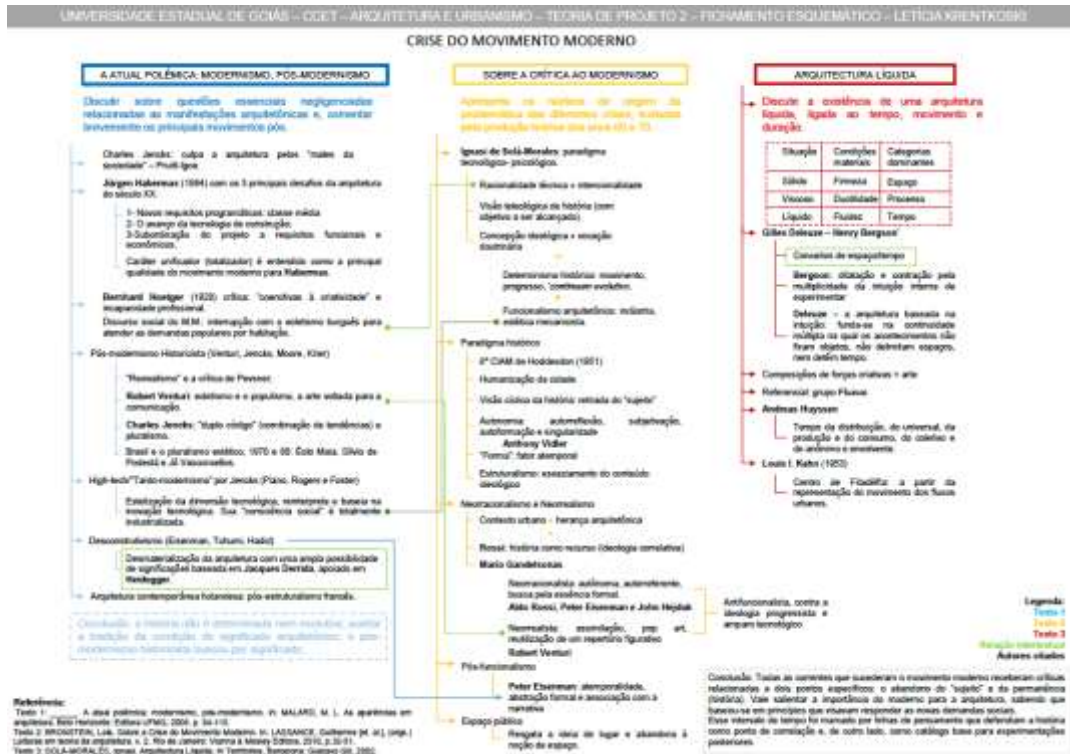
quarta postura emerge no final dos anos 1970, na figura de Rem Koolhaas à medida que este arquiteto perpassa as posturas anteriores, buscando articular questões urbanas às arquitetônicas, tornando-se atualmente uma das vozes mais influentes.

A partir dessa discussão e debate é proposta a elaboração de fichamentos esquemáticos ou diagramas sínteses desse primeiro bloco (figuras 4 e 5).

Por meio dessas peças gráficas, os alunos podem fixar o conteúdo e estabelecer relações entre os autores e as interlocuções existentes, visando uma melhor compreensão do período em estudo e as motivações para a crise do Movimento Moderno. Mais do que discutir se houve ou não a transposição em Moderno e Pós-Moderno, esse primeiro momento concentra-se em apontar os reflexos da crise disciplinar e como os arquitetos reagiram a ela.

Em outras palavras, as personagens principais suscitaram novos paradigmas ao campo disciplinar e corroboraram para a elaboração de proposições e novos caminhos tanto para o fazer quanto para o saber arquitetônico. Isso implica considerar suas contribuições para o redimensionamento da disciplina e, posteriormente, a ideia de projetualidade.





Figuras 8 e 9: Exemplos de fichamentos esquemáticos: análise de texto e síntese gráfica.
Fonte: acervo da autora, 2019.

O primeiro bloco de conteúdos, desse modo, aponta as razões para a revisão crítica ao Movimento Moderno e seus desdobramentos, reportando-se a sistematização das contingências históricas que envolvem essas mudanças (Figura 6)



Figura 10: Diagramas síntese dos textos sobre a Crise do Movimento Moderno, origens da crise e desdobramentos. Fonte: elaborado pela autora, 2017.

Em seguida, outro agrupamento de textos (EISENMAN, 2006; PIAZZALUNGA, 2005; DUARTE, 2011) aborda a nova abstração formal. Para melhor visualização das propostas conceituais dessa corrente teórica, são propostos exercícios de análise gráfica e de desenvolvimento de vídeos, registrando o processo de redesenho ou de criação de objetos tridimensionais. O objetivo é despertar no aluno a capacidade de síntese e interpretação do processo projetual, criando sínteses gráficas e diagramas analíticos.

Conforme indicam Berredo e Lassance (2011), a interpretação, via análise gráfica, possibilita uma visão integrada dos problemas complexos da arquitetura e que estes possam articular-se ao processo de concepção. Vale ressaltar que os estudos das casas de Le Corbusier e Peter Eisenman oferecem indagações acerca das pretensões e proposições do espaço em momentos históricos específicos. Com isso o diagrama é a ferramenta de representação empregada, tendo como produto: sínteses gráficas, montagens e vídeos.

DIAGRAMAS COMO RECURSO ANALÍTICO E PROJETIVO: POR UMA LEITURA CRÍTICA DA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA CONTEMPORÂNEA

Os diagramas sempre estiveram presentes como recursos de representação da arquitetura. No entanto, desde meados dos anos 1960, houve mudanças significativas. Para Montaner (2014), a arquitetura contemporânea vivencia uma profunda transformação produtiva, social e de valores, levando a novos sistemas de representação, levando a uma renovação teórico-prática. Os arquitetos, que os adotam, atuam para esse redirecionamento, pois apontam novos caminhos metodológicos em que a arquitetura se expressa mais como saber do que uma disciplina.

A ressignificação do diagrama tem ocorrido por arquitetos que buscam sistematizar e objetivar uma ordem inicial visando a inovação do projeto arquitetônico. Tem-se por marcos iniciais das questões propriamente contemporâneas: as inquietações de Rem Koolhaas nas conferências *Any*, a postura de Toyo Ito (1999), seguido por Peter Eisenman (2001) em *Diagram Diaries*. No entanto, cabe lembrar, que desde fins dos anos 1960, Eisenman propunha comprovar a atualização do conceito do diagrama como recurso projetual (SOMOL, 2010).

Os escritórios de arquitetura passam a adotar técnicas capazes de desenvolver projetos exuberantes e inovadores do ponto de vista formal: os diagramas não apenas como concepção, ação ou experiência (MONTANER, 2014), mas também como respaldo de imagens capazes de convencer os envolvidos quanto a viabilidade e retorno do investimento. Nada mais do que uma convergência de interesses: uma constelação de arquitetos estrelas aptos a proporcionar arquiteturas cada vez mais midiáticas.

Algumas questões abordadas por Montaner (2014) são importantes para compreensão da “cultura arquitetônica”. Sobre os diagramas, indica-os como recursos polissêmicos à medida que estabelecem matéria sem forma ou matéria em movimento, reportando-se a Deleuze e Guattari (1995). Para eles, os diagramas são instrumentos que permitiriam superar a dualidade dos pares binários e os definem como dispositivo transgressor, capaz de indicar possibilidades e uma relação de forças entre as partes.

Numa perspectiva histórica, Somol (2007) elenca a transição do diagrama para os processos diagramáticos e assinala as experiências pós-modernas em três instâncias: *informação*; *transformação* e *performance*, respectivamente pelas questões apontadas por Venturi (1972); Eisenman (1984) e Hedjuk (1986). (figura 6).



Figura 7: Diagramas relacionados às reflexões dos anos 1970-80 quanto à capacidade comunicativa da arquitetura – papel de ícone, índice ou símbolo, respectivamente.

Fonte: elaborado pela autora, 2014.

Observa-se que de Venturi a Eisenman, a discussão da arquitetura apoiou-se na linguística, principalmente por parte dos arquitetos norte-americanos visando compreender as percepções e estímulos visuais a partir de suas experiências.

Retomando a proposta de Berredo e Lassance (2011), são tentativas de repensar a abstração modernista em que a análise gráfica permita compreender a forma e o sentido da arquitetura numa perspectiva hermenêutica, isto é, inseri-la no campo da interpretação.

Partindo desse pressuposto e, apoiado no texto de Solà-Morales (2002) associada à importância do diagrama na virada do século, as interpretações analíticas das casas de Le Corbusier visam apresentar o trinômio vitruviano – *firmitas, utilitas e venustas*, como parâmetros para a interpretação. O objetivo principal é elucidar o problema da casa moderna e como Le Corbusier, em “Quatro Composições” apresenta possibilidades para a “máquina de morar”. O primeiro exercício de análise gráfica visa identificar a hierarquia entre o trinômio a fim de constatar os princípios projetivos que demarcam a arquitetura moderna (figura 7).

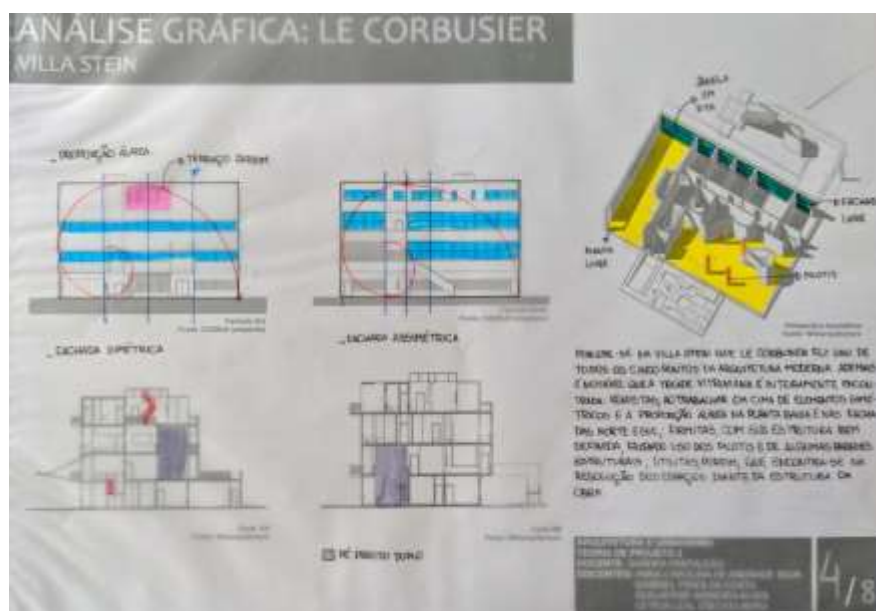


Figura 8: Exemplo de análise gráfica a partir das 4 composições de Le Corbusier e trinômio vitruviano. Fonte: acervo da autora, 2019.

A segunda atividade consiste na elaboração de diagramas formais tridimensionais que, agrupados, cena a cena, permitem reflexões sobre a abstração proposta por Peter Eisenman e as experiências da arquitetura de papel (figura 8).

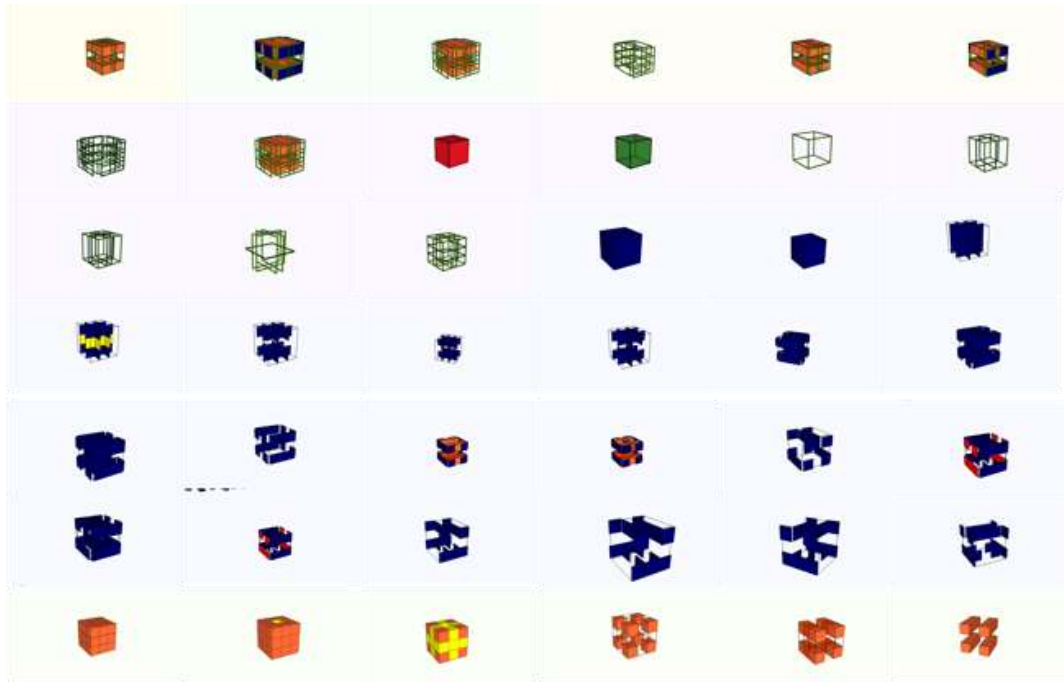


Figura 9: Exemplo de exercício de modelagem tridimensional para registro da série de Casas de Peter Eisenman. Fonte: acervo da autora, 2016.

A confrontação entre esses dois momentos ocorre por seminários e debates de textos indicados, objetivando confrontar a permanência dos princípios clássicos de composição em Le Corbusier e o “radicalismo” formal de Peter Eisenman.

Ademais, ao recorrer a visualização tridimensional e animada, as reflexões perpassam a introdução ao virtual, desdobrando-se nas experiências formais da hipersuperfície (PIAZZALUNGA, 2005). Considera-se a complexidade do texto de Eisenman (2006) ao aproximar a arquitetura da linguística, sendo a simulação tridimensional um meio facilitador para compreendê-lo. Um procedimento essencialmente gráfico, mas que desperta interpretações sobre a *vanguarda artística* do final do século XXI e as aproximações entre arquitetura, artes e ciberespaço.

Em complementação Berreto e Lassance (2011) lembram que Peter Eisenman procurava definir a arquitetura como uma disciplina autorreferente capaz de falar por si

mesma, ou seja, independente de sistemas linguísticos pré-definidos, levando a uma visão diacrônica de edifícios canônicos. Em outras palavras, há um embaralhamento dos sistemas linguísticos e simbólicos da arquitetura que, posteriormente, o levaria a sobreposição de camadas indiciais.

As contribuições para a interpretação da arquitetura e não simplesmente uma análise formal, presente nos métodos propostos por Baker ou Ching, reforça a mudança geracional ou de paradigma para o campo disciplinar relatado por Somol (2007).

Nesse sentido, a Casa Vanna Venturi de Robert Venturi e o livro *Complexidade e Contradição na Arquitetura* conclamavam uma arquitetura comunicativa e percebida pelo volume em contraposição à ideia de que a planta é o elemento gerador da forma em Le Corbusier. Trata de observar o todo (tridimensionalidade e articulação entre os planos horizontal e vertical) e não suas partes isoladas (planos) e possibilitar interpretações abertas ou nas palavras de Eisenman uma leitura imprecisa ou uma interpretação de “indecidibilidade”. São os traços da intenção do autor que passam a ser registrados em seus processos diagramáticos que, para Somol (2007), revelam a forma como transformação. Paralela às proposições de Eisenman, tem-se as experiências cenográficas de Hejduk que incorpora a performance à cena arquitetônica.

A proposta de Eisenman em *Diagram Diaries* revela uma postura interpretativa visando localizar estratégias textuais, formais e conceituais a partir de edifícios canônicos e de que modo estes apontam sua inserção no tempo e as relações precedentes e posteriores, reafirmando a importância da teoria e da história. Isso reforça os métodos adotados no início da disciplina ao apresentar, por meio de diagramas, uma caracterização temporal destacando personagens, estilos e movimentos “canônicos”, ainda que de modo sucinto.

Essas questões teóricas são retomadas em exercícios de interpretação e leitura da cidade contemporânea associada à produção da arquitetura nesse contexto, tendo em vista o aspecto de pluralidade e abordagem temática à medida que há um otimismo econômico ao final do século XX e uma alavancada na quantidade de projetos em grande escala em diferentes partes do mundo.

DA CIDADE HISTÓRICA À BRICOLAGEM: ARTICULAÇÕES ENTRE EDIFÍCIOS E ESPAÇOS LIVRES DE USO PÚBLICO

Ao final dos a 1980, observam-se duas posturas principais por parte dos arquitetos como reflexões das experiências vivenciadas no período anterior e que podem ser vistas como uma superação ao embate entre modernos e pós-modernos. Para Duarte (2012), as abordagens da nova abstração formal são ampliadas e se expressam pelas posturas de vanguarda, em que o caráter metropolitano é incorporado às experimentações formais. Ao mesmo tempo, a reivindicação pela “cultura do lugar” se fortalece à medida que as publicações de Frampton sobre tectônica defendem uma postura de retaguarda. Em outras palavras, aponta-se a postura da arquitetura frente à intensificação da globalização e o efeito especulativo que as formas disformes apresentavam como mediadoras de uma era financeira e digital (ARANTES, 2010).

Esse contexto indica as aproximações entre os arquitetos e um período de apoteose da forma tendo em vista seu papel midiático de incitar a competitividade das cidades, levando a posturas de resistência ou de experimentações formais. Apesar de resultados formais e técnicas construtivas diferentes, esse antagonismo aponta para experiências de bricolagem ou de integração entre espaços livres de uso público e os edifícios, mesmo aqueles de grandes dimensões (figura 9), implicando em uma análise por escalas, denominada por *urbano-arquitetônica*.

O contexto relatado acima, é discutido a partir dos seguintes textos: 6=6? Caminhos, reflexões e o tempo da arquitetura contemporânea (DUARTE, 2012); A cidade espetáculo: efeito da globalização (TEOBALDO, 2010); Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea (ARANTES, 2010); A arquitetura na era da globalização: topografia, morfologia, sustentabilidade, materialidade, habitat, forma cívica, 1975-2007 (FRAMPTON, 2008); Dispersão e Fragmentação (MONTANER, 2009) e Entre conceitos, metáforas e operações: convergências da topologia na arquitetura contemporânea (SPERLING, 2008).

Os conteúdos são articulados e apresentados de modo a definir um escopo teórico-metodológico para a caracterização de arquitetos que se destacam na contemporaneidade (figuras 10, 11 e 12).

CIDADE_ ESPETÁCULO GLOBALIZAÇÃO

CITY DA TRIUNFO + MARKETING IMAGEM



Figura 11: Diagrama referente às discussões sobre *marketing urbano* e arquiteturas espetaculares. Fonte: elaborado pela autora, 2016.

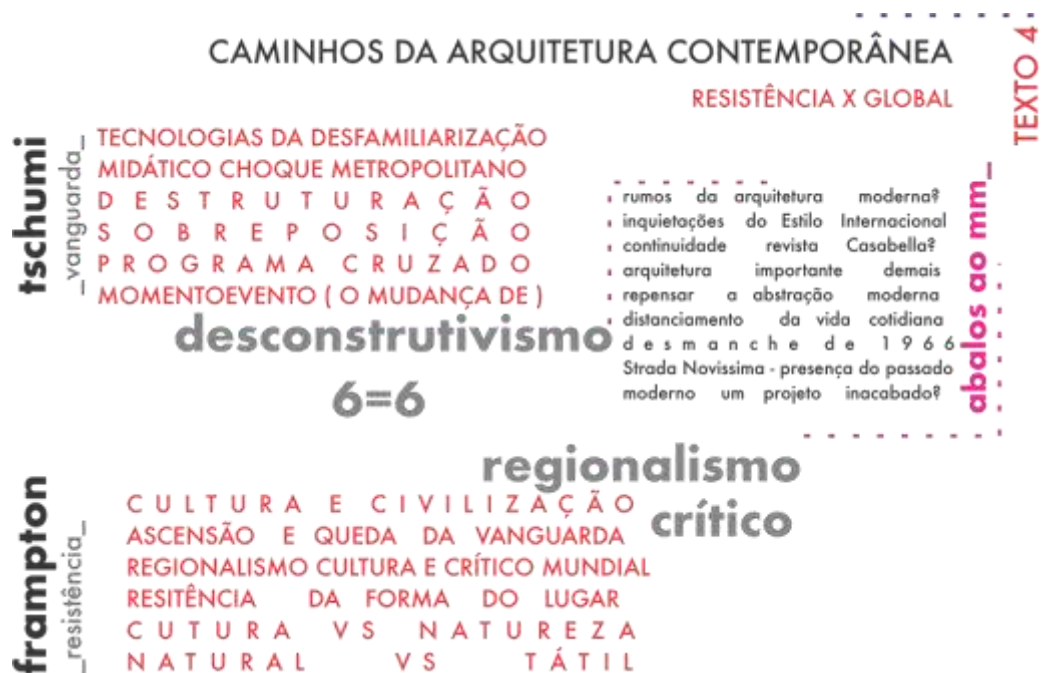


Figura 12: Diagrama referente ao contexto dos anos 1990, a partir do texto de Duarte (2012).
Fonte: elaborado pela autora, 2016.



Figura 13: Diagramas com categorias de análises propostas por Frampton (2008) e Montaner (2009). Fonte: elaborado pela autora, 2016.

Seja por sua aproximação com a arquitetura de resistência, desdobrando-se em temas vinculados ao lugar, à memória e à história; seja pelas experimentações formais que ampliam o campo de atuação do arquiteto e urbanismo, com destaque ao design paramétrico e ao ciberespaço; ou ainda pelas discussões teórico práticas que suscitam à medida que a atuação profissional se divide entre ensino, direção de grandes escritórios e agências de pesquisas.

Os textos elucidam o panorama da arquitetura nos últimos trinta anos e são trabalhados grupos de arquitetos por semestre, conforme aproximações temáticas. De modo geral, refere-se a um trabalho prático-teórico estimulando reflexões e crítica acerca dos caminhos assumidos pela condição contemporânea da arquitetura, envolvendo não só a sua prática, mas suas limiaridades. Ao final, são apresentados portfólios digitais com análises gráficas e textos interpretativos e articulados aos conteúdos dos textos.

O levantamento da produção dos arquitetos é o ponto de partida para sua caracterização.

O primeiro passo consiste na elaboração de uma linha do tempo articulando o arquiteto aos conteúdos anteriores (figuras 13 e 14). Em seguida, a catalogação cronológica de sua atuação profissional em dois produtos: tabulação de dados em planilhas eletrônicas e painéis ilustrados em que se identificam: o nome da obra, local e ano; obra premiada; resultante de concurso e se foi ou não construída. Atribui-se essa atividade a fim de facilitar visualmente o percurso profissional do arquiteto.

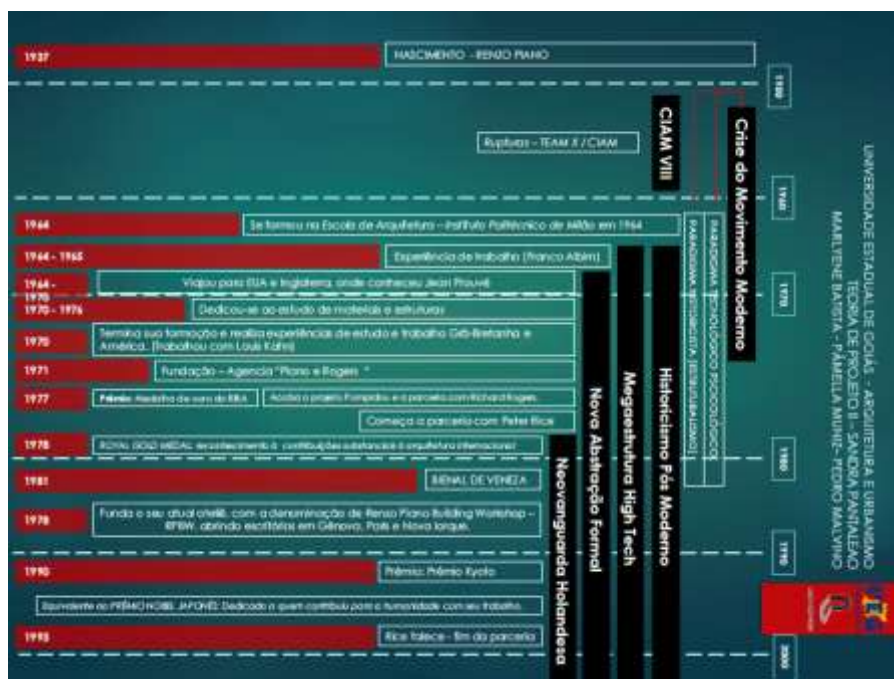


Figura 14: Linha do tempo – inserção do arquiteto no contexto contemporâneo – levantamento preliminar. Fonte: Acervo da autora, 2016.

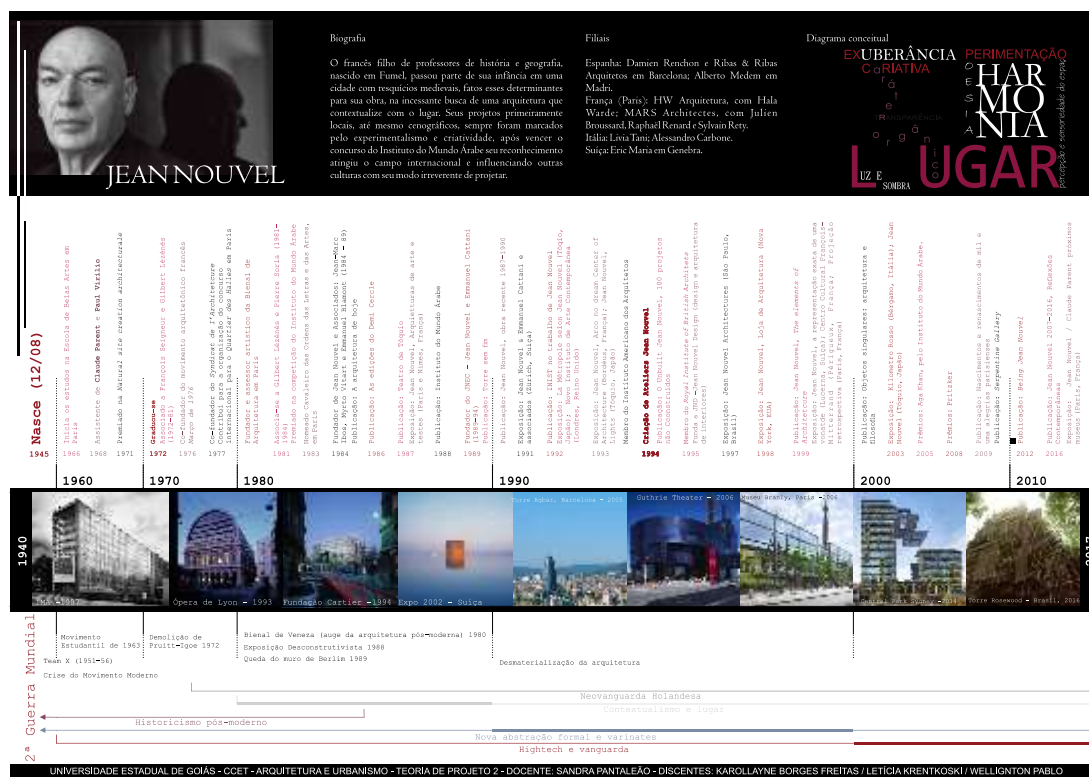


Figura 15: Linha do tempo apresentada no portfólio digital. Fonte: Acervo da autora, 2017.

E, por fim, a relação entre o arquiteto e sua trajetória profissional ocorre pela confecção de um quadro síntese, em que se destacam suas aproximações teóricas e linguagem e temas adotados (figura 15)

[illegible]



Figura 16: Quadro Síntese Teórico – componente do portfólio digital.
Fonte: acervo da autora, 2019.

A partir dessa primeira etapa, elegem-se obras características do perfil do arquiteto estudado, visando desenvolver interpretações desses projetos e/ou propostas considerando as três escalas, isto é, uma análise urbano-arquitetônica (figura 16).



Figura 17: Sistematização e definição de critérios para análise gráfica dos projetos.
Fonte: Elaborado pela autora, 2016

Os projetos analisados são apresentados por meio de análises gráficas, cujos critérios estão relacionados a: analisar a inserção urbana do projeto mediante às estratégias adotadas em relação à cidade preexistente conforme as categorias de Montaner (2009); o entorno imediato e os aspectos construtivos são relacionados às categorias propostas por Frampton (2008) e as questões formais e projetuais são avaliadas a partir das categorias indicadas por Sperling (2010). Importante apontar que não são categorias estanques ou uma análise restrita a elas, mas uma busca pela ideia de “indecibilidade”, segundo Eisenman e a compreensão das dimensões e escalas que envolvem os projetos de arquitetura mediante a pluralidade e diversidade de propostas.

Cada semestre alguns pontos se destacam e outros se apresentam para uma readequação da metodologia proposta, além de textos que perpassam esses agrupamentos de leituras que suscitam o debate. Nesse sentido, percebeu-se a necessidade de ampliar a caracterização do arquiteto e promover seminários a fim de apontar convergências e divergências entre os arquitetos, além de apresentações parciais dos resultados e orientações coletivas com parte do material gráfico.

Isso indica a recuperação da ideia de ateliê para as áreas de teoria e história e a relação mais próxima entre a “cultura arquitetônica” e os resultados práticos por meio de projetos emblemáticos. Passa-se da simples descrição e transcrição textual para a operacionalidade, tornando o aluno sujeito ativo no processo de ensino-aprendizagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo apresenta as experiências de ensino na área de teoria e história da arquitetura e urbanismo visando aproximar o aluno da linguagem contemporânea, mediante o caráter do produto final como uma revista digital. Foram apresentadas reflexões sobre métodos e mudanças de paradigmas vivenciadas no campo disciplinar desde a crise do Movimento Moderno até a dispersão atual com abordagens temáticas plurais. A complexidade do mundo atual é uma das questões centrais apresentadas e, visando apresentar o panorama desse contexto, as análises gráficas tornam-se

instrumento de interpretação das referências projetuais e elaboração de peças gráficas com o propósito de elaboração de uma “agenda intelectual” do projeto, ou seja, compreender seu processo e suas contingências históricas.

Enseja apresentar aos discentes a análise gráfica como parte inerente da pedagogia de ensino em que a teoria seja partícipe dos ateliês de projeto e, com isso, promova uma reflexão e crítica conforme se estabelece no PPC do Curso.

De modo geral, observam-se resultados positivos e a repercussão desse repertório teórico projetual, possibilitando aos discentes uma visão mais ampliada da arquitetura, a atuação profissional num mundo complexo e em constante mudança, notadamente pela acelerada revolução técnico informacional ainda em curso.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Pedro Fiori. **Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea**. In: **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 16, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v8n16/07.pdf>>. Acesso 20 jan. 2013.

BERREDO, Hilton; LASSANCE, Guilherme. **Análise gráfica, uma questão de síntese. A hermenêutica no ateliê de projeto**. Arquitectos, São Paulo, ano 12, n. 133.01, Vitruvius, jun. 2011. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.133/3921>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite Brandão. **Arquitetura no Renascimento: entre a disciplina e a indisciplina**. In: OLIVEIRA, Beatriz Santos de, et. al. [org]. **Leituras em teoria da Arquitetura**, vol. 1. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009. p. 24-45.

BRASIL. Resolução CNE/CES n. 2, de 17 de junho de 2010. Institui as **Diretrizes Curriculares Nacionais do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo**, alterando dispositivos da Resolução CNE/CES nº 6/2006. Diário Oficial da União. Brasília, seção 1, p. 37-38, 2010.

BRONSTEIN, Laís. **Sobre a Crise do Movimento Moderno**. In: LASSANCE, Guilherme [et. al.], (orgs.) **Leituras em teoria da arquitetura**. v. 2. Rio de Janeiro: Vianna & Mosley Editora, 2010, p.32-51.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DUARTE, Rovenir Bertola. **6 = 6? Caminhos, reflexões e o tempo da arquitetura contemporânea**. Arquitectos, São Paulo, ano 11, n. 124.08, Vitruvius, set. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/11.124/3573>>.

EISENMAN, Peter. **O fim do clássico: fim do começo, o fim do fim** (1984). In: NESBITT, Kate. Uma

nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naif, 2006, p. 233-252.

FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 419-472.

MALARD, M. L. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 94-115.

MONTANER, J. M. *Sistemas arquitetônicos contemporâneos*. Barcelona: GG, 2009. p.148-171.

_____. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

PIAZZALUNGA, Renata. *A virtualização da arquitetura*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

ROCHA-ROCHA, Gustavo. *A estratégia da Aranha*. Ou: da possibilidade de um ensino metahistórico da arquitetura. Coleção PROARQ. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Arquitectura Líquida*. In: Territorios. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SOMOL, Robert E. *Texto sonso, ou a base diagramática da arquitetura contemporânea*. In: RISCO, Rev. Pesquisa Arquit. Urban. (on line) n. 5 São Carlos 2007, p. 179-191.

SPERLING, David. *Entre conceitos, metáforas e operações: convergências da topologia na arquitetura contemporânea*. In: Gestão & Tecnologia de Projetos, n.2, São Carlos, nov. 2008, vol. 3, p. 24-55.

TEOBALDO, Izabela Naves Coelho. *A cidade espetáculo: efeito da globalização*. Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP, Vol. XX, 2010, Porto, p. 137-148. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8791.pdf>. Acesso em 08 jan. 2019.

UEG. Universidade Estadual de Goiás. *Projeto Pedagógico do Curso de Arquitetura e Urbanismo*. Anápolis: UEG, 2000.

_____. *Projeto Pedagógico do Curso de Arquitetura e Urbanismo*. Anápolis: UEG, 2008.

_____. *Projeto Pedagógico do Curso de Arquitetura e Urbanismo*. Anápolis: UEG, 2016.



AS LEITURAS DA OBRA DE ADOLF LOOS: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

READINGS OF ADOLF LOOS'S WORK:
BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666705>

Envio: 11/08/2020 ♦ Aceite: 28/09/2020

Carolina Rodrigues Boaventura



Arquiteta, mestre pela FAU-USP e graduanda em filosofia pela FFLCF. É ainda pesquisadora do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da FFLCH – USP.

Deusa Maria Rodrigues Boaventura



Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP. Trabalha como pesquisadora na Pontifícia Universidade Católica de Goiás e Universidade Estadual de Goiás onde ministra disciplinas de Arquitetura e Urbanismo. Trabalha nos Programas de Pós-Graduação em História e Planejamento Urbano da PUC-GOIÁS.

RESUMO

As interpretações do conjunto da obra de Adolf Loos, arquiteto vienense do início do século XX, apresentam significativas lacunas. Este fato está relacionado, inicialmente, a pouca atenção dada pelos críticos da arquitetura moderna, sobretudo Sigfried Giedion e Nikolaus Pevsner, que se dedicaram à análise de um número reduzido de obras e textos do vienense. Ante a isso, a historiografia moderna consagrada é marcada por uma superficial leitura da extensa produção de Loos. Esta condição será revertida a partir dos anos 1950 com os esforços dos arquitetos italianos que estavam empenhados em dar continuidade à tradição da arquitetura moderna segundo uma ideia de autonomia. Para tanto, revisitaram obras dos ditos “pioneiros da arquitetura moderna” e dentre eles encontra-se Adolf Loos. Nesse grupo, Aldo Rossi se destaca pela minudente pesquisa das obras e dos escritos do arquiteto vienense, que pode ser verificada nos artigos publicados pela revista *Casabella Continuità* e em seus dois livros *Arquitetura da Cidade* e *Autobiografia Científica*. Nesse rico material encontram-se as observações sobre a via marginal perseguida por Loos e no seu entendimento sobre arquitetura, com especial interesse sobre as questões do ornamento, da arquitetura privada e pública. Essa leitura rossiana ainda versa sobre a compreensão da relação entre a arquitetura e a tradição, notada na aproximação com a arquitetura Clássica e com exame dos seus princípios compositivos e simbólicos. Esta aproximação pode ser observada nos seus edifícios habitacionais e públicos, a exemplo do projeto desenvolvido para o concurso da Torre do Chicago Tribune de 1922. Nos anos 1990, Panayotis Tournikiotis e Joseph Rykwert reafirmaram que as concepções teóricas de Loos não levavam em conta apenas a questão da tradição. Seu propósito foi conceber novas formas a partir do passado e da consideração do espírito do tempo. Sendo assim, estas seriam as referências para o homem moderno: uma linguagem arquitetônica, ao mesmo tempo, universal e expressiva.

PALAVRAS-CHAVES: Adolf Loos; Aldo Rossi; Crítica e História da Arquitetura.

ABSTRACT

There are significant gaps in the interpretations of the work of Adolf Loos, a Viennese architect of the early 20th century. This fact is related, initially, to the little attention given by critics of the modern architecture, especially Sigfried Giedion and Nikolaus Pevsner, who dedicated to the analysis of a small number of the viennese works and texts. In the face of this context, modern historiography is characterised by a superficial reading of Loos's extensive production. This condition will be changed from the 1950s by the effort of Italian architects who were committed to give continuity to the tradition of modern architecture according to an idea of autonomy. In order to do this, they revisited the works of the so-called "pioneers of modern architecture" and among them there is Adolf Loos. In this group, Aldo Rossi stands out for his meticulous research into the works and writings of the Viennese architect, which can be seen in the articles published by Casbella Continuità magazine and in his two books *Arquitetura da Cidade* and *Autobiografia Científica*. This rich material contains observations about Loos's marginal path and his understanding of architecture, with special interest in the issues of ornament, private and public architecture. This Rossi's reading also deals with the understanding of the relationship between architecture and tradition, noted in the approach to Classical architecture and with an examination of its compositional and symbolic principles. This understanding can be observed in Loos's residential and public buildings, following the example of the project developed for the 1922 Chicago Tribune Tower competition. In the 1990s, Panayotis Tournikiotis and Joseph Rykwert reaffirmed that Loos' theoretical conceptions did not only take into account the question of tradition. Their purpose was to conceive new forms from the past and from the consideration of the spirit of time. Therefore, these would be the references for modern man: an architectural language, at the same time, universal and expressive.

KEYWORDS: Adolf Loos; Aldo Rossi; Criticism and History of Architecture.

INTRODUÇÃO

O arquiteto vienense Adolf Loos vem sendo estudado pela historiografia da arquitetura moderna segundo diferentes leituras e graus de importância. Em um primeiro momento foram os historiadores, Sigfried Giedion e Nicolau Pevsner, que se dedicaram brevemente ao entendimento de sua obra, relacionando-o mais diretamente à discussão da obtenção das novas formas utilitárias e puristas e ao problema do ornamento na arquitetura que pode ser examinado no seu ensaio “Ornamento e Delito” de 1908 ([1908] 1980). Sobre a importância do arquiteto, Pevsner dizia ainda que apesar da isenção dos compromissos do estilo do arquiteto, sua influência foi insignificante durante muito tempo, destacando que outros arquitetos foram mais conhecidos e imitados (PEVSNER, 2010). Mas em “Os pioneiros do desenho moderno”, este autor apresentou poucos parágrafos aos trabalhos do “pioneiro vienense”. E neles são tratados apenas as questões relacionadas ao espaço interno do primeiro projeto construído por Loos e a casa Steiner. Quanto ao trabalho de Giedion (2004) o que se encontra são alguns trechos e citações que contextualizam historicamente a figura de Loos. Nenhuma obra arquitetônica é comentada como também não existem maiores reflexões sobre os seus escritos. Nos textos dos dois autores são ressaltados apenas a economia de ornamentos, a simplicidade e a elegância volumétrica.

Este quadro irá se reverter a partir dos anos 1950, quando Aldo Rossi, Ernesto Rogers, Reyner Banham, Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari e outros revisitam os trabalhos dos arquitetos pioneiros do modernismo, gerando uma série de publicações (PRESENCIO, 2011). Muitas delas, inclusive, encontram-se na Revista *Casabella-Continuità* e tiveram como objetivo buscar as raízes da arquitetura moderna para se poder pensar a continuidade desta tradição¹² a partir de uma linguagem própria e autônoma da arquitetura.

¹² Em “*Continuità o Crisi?*”, publicado na *Casabella - Continuità* N°.215, Ernesto Rogers (1957) questiona a ideia de crise da modernidade e por isso propõe uma redefinição historiográfica do movimento. Já no texto introdutório de Aldo Rossi para a publicação da XV Trienal de Arquitetura, Rossi escreve: “La historia como comprensión de nuestra arquitectura; y a través de la historia quedar logicamente ligados al Movimiento Moderno sin particulares e ni privadas simpatías. Simplemente porque los problemas planteados entonces son todavía problemas de

Dentre os autores que fizeram parte da revista, Aldo Rossi se destaca pela retomada da obra de Loos, que também pode ser vista nos seus livros *Arquitetura da Cidade* e *Autobiografia Científica*¹³, onde Rossi se declara ser um ávido leitor dos textos do arquiteto vienense, afirmando ser ele uma das grandes referências dos seus escritos e de sua teoria. Amplia, portanto, a sua importância no contexto da historiografia, dando assim a devida continuidade e contribuições dos seus trabalhos.

A partir dos anos 1990, uma nova revisão dos trabalhos de Loos entra em cena, sobretudo com as publicações do autor Panayotis Tournikiotis (1994). Para ele, as leituras que foram realizadas sobre as obras do arquiteto, bem como as diversas reflexões são incompletas e distintas, visando apenas a busca de respostas levantadas segundo os interesses específicos e imediatos dessas duas gerações de historiadores.

Para este autor, um outro descuido também se dá em relação a quantidade de trabalhos de Loos que foram analisados. Assinala que foram poucas as obras edificatórias examinadas por ambas as gerações. Giedion (2004) e Pevsner (2010) investigaram apenas os projetos residenciais unifamiliares, e a segunda geração explorou mais detidamente as obras de maior escala, de caráter monumental. Este é o motivo, segundo Tournikiotis (1994), pelo qual se explicar a falta de unidade e a variedade de entendimentos da obra lossiana. Uma outra explicação para este mesmo fato pode estar relacionada a própria aceitação de Loos que sua obra estaria dividida entre dois grupos. Uma primeira, para os edifícios residenciais unifamiliares e multifamiliares, e uma segunda para os edifícios públicos e monumentais.

Para os edifícios familiares ou privados, o arquiteto defende a clara diferenciação entre os espaços interno e externo. O domínio da vida íntima é o do interior da casa que

hoy y porque vemos con mayor claridade a través de las contradicciones de la sociedad, las afirmaciones y los naufrágios” (ROSSI, Aldo. Introducción. In.: BONFANTI, Ezio; BONICALZINI, Rosaldo; ROSSI, Aldo; SCOLARI, Massimo; VITALE, Daniele. *Arquitectura Racional*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 18).

¹³ Em *Autobiografia Científica*. (2013, p.78) Rossi diz: “O meu livro preferido era certamente o de Adolf Loos, cuja leitura e cujo estudo devo àquele a quem posso chamar o meu mestre, Ernesto Nathan Rogers; por volta de 1959, li pela primeira vez Adolf Loos na ótima edição original de Brenner Verlag que Ernesto Nathan Rogers me tinha dado. Talvez apenas Adolf Loos estabelecesse um nexos com os problemas mais importantes: a tradição austríaca e alemã de Fischer von Erlach e de Schinkel, a cultura local, o artesanato, e história e sobretudo o teatro e a poesia”.

carece de uma rigorosa distribuição funcional e de um cuidadoso labor no tratamento de seus acabamentos. Para a concepção destes espaços, Loos entendia ser central considerar os aspectos da arquitetura clássica tais como simetria e a proporção (LOOS, *apud* TOURNIKIOTIS, 1994), notados na Villa Karma, na Casa Moller e Casa Steiner. No que se refere aos edifícios públicos, ele também buscava uma relação com a arquitetura do passado, sobretudo quando se tratava da monumentalidade e do uso das ordens clássicas. Esta utilização de formas do passado pode ser exemplificada a partir do polêmico projeto para o concurso da Torre do *Chicago Tribune* de 1922. Concebido em forma de coluna dórica, o projeto abriu espaço para férteis leituras sobre os escritos de Loos que, diga-se de passagem, são tidos, por alguns historiadores como contraditórios por circularem entre a defesa da tecnologia moderna e o elogio à tradição clássica (COLQUHOUN, 2005). Já outros afirmam que sob tais contradições do seu pensamento existe uma congruência profunda da possibilidade de se ter uma arquitetura que coexista entre a tradição e a tecnologia dominante.

O artigo visa compreender a trajetória interpretativa dos trabalhos de Adolf Loos, particularmente à luz das reflexões de Aldo Rossi, Tournikiotis e Joseph Rykwert. Procura identificar as contribuições do arquiteto para o campo da arquitetura, tendo vista a pouca atenção que ele mereceu dos historiadores da primeira metade do século XX. Perquire ainda sobre a sua aproximação com a arquitetura Clássica, sobre o seu entendimento do uso do ornamento e do conceito e problema da monumentalidade na obra do arquiteto vienense, tomando como exemplo a proposta do prédio para o *Chicago Tribune*. Para tanto foi feito o cotejamento em textos emblemáticos de importantes historiadores que se dedicaram a ampliar a importância do arquiteto vienense.

1. PARA ALÉM DA HISTORIOGRAFIA MODERNA: UMA REVISÃO DOS TRABALHOS DE LOOS -1950/60

As revisões que ampliaram as contribuições de Adolf Loos para a historiografia da arquitetura constituem um ponto de referência nos embates teóricos dos anos cinquenta e sessenta que buscavam a continuidade de uma única tradição modernista. Os resultados desses embates aparecem inicialmente nos editoriais da Revista *Casabella-Continuità*, supervisionada por Ernest Rogers, que conseguiu aglutinar o mais importante “ambiente artístico” da arquitetura italiana (MONTANER, 2001). Arquitetos como Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri, Giorgio Grassi e outros, organizados em grupos se esforçaram para contribuir com uma leitura historiográfica sobre os arquitetos modernos que fosse alternativa à literatura já estabelecida. Relendo as obras de algumas figuras centrais, como a de Adolf Loos, o grupo italiano procurou consolidar uma teoria arquitetônica autônoma e racional e o retorno à tradição histórica.

Mas foi mais especificamente em 1959, com a publicação da edição 233 da *Revista Casabella-Continuità* que a visibilidade de Loos se ampliou, em decorrência dos textos de autoria de Aldo Rossi, intitulado *Adolf Loos: 1870-1933*. Em 1973 ele escreve novamente sobre o arquiteto vienense para a XV Trienal de Milão. Com o título de “Arquitetura racional” esta exposição retomou importantes nomes da arquitetura moderna que defenderam a bandeira da racionalidade na disciplina arquitetônica. Na sessão “A Herança do racionalismo” as obras edificatórias e os escritos de Loos ganharam especial destaque. Na mesma ocasião, Rossi exibiu o documentário de sua própria direção chamado *Ornamento e Delito* (AURELI, 2007), título homônimo do ensaio mais divulgado de Loos.

Nos textos de Rossi elaborados para a *Casabella- Continuità* e republicados em 1975 na *Scritti scelti sull’architettura e la città*¹⁴, Aldo Rossi inicia a análise da obra do vienense afirmando que, entre os arquitetos do período moderno, ele talvez tenha sido aquele que mais equivocadamente tivesse sido avaliado (ROSSI, 1977). Declara ainda

¹⁴ Na edição espanhola, usada neste trabalho, o livro é de tradução de Francesco Serra Cantarelli e recebeu o título de *Para una arquitectura de tendencia: escritos 1956-1972*, publicado em 1977.

que as poucas obras construídas e a pequena coleção de escritos do arquiteto foram lições que a historiografia moderna simplificou, enaltecendo apenas o conjunto da produção de Loos que ressaltava o título de “inimigo da ornamentação”. Rossi também comenta que, ao contrário do que apontava a primeira geração crítica, Loos chama a atenção por não ter aderido a nenhum movimento artístico vienense de sua época e ser um severo crítico dos artistas da Secessão e dos nacionalistas. E diferentemente do que afirmaram os puristas, ele nunca defendeu a suspensão irrestrita do ornamento, mas considerava que o ornamento tinha sido utilizado como instrumento de linguagem que se transformou em equívocos e falsidades de uma sociedade (ROSSI, 1977).

Rossi (1977) ainda expõe que Loos percorreu uma terceira via quando recorreu a tradição arquitetônica como saída ao “desprezo pela situação presente” (p.52) e pregou uma postura moral e racional como principal eixo de sua arquitetura. Um posicionamento moral que significou estabelecer uma relação direta entre a produção arquitetônica e artística e o progresso da sociedade. A ideia de verdade na arquitetura lossiana só seria encontrada em uma “estreita adesão à vida real” (p.50), ou seja, em pensar a arquitetura a partir da necessidade do usuário e acima de tudo de uma lógica construtiva bem definida.

No que diz respeito à arte, Rossi (1977) diz ainda que o arquiteto afirmava ser importante a aproximação da atividade artística com as discussões sobre a técnica e a produção da obra. Não faria sentido a criação de novas formas em uma sociedade que não desenvolvesse a forma de produção e das condições de trabalho (p.53). Para Loos, o valor do objeto artístico não está no deslumbramento do homem frente à obra. A importância da arte reside na experiência, em como cada artista interpreta e traduz o cotidiano de uma determinada comunidade (ROSSI, 1977, p.55). Loos acreditava que a modernidade não se daria por um princípio abstrato, e as novas formas só seriam possíveis dentro de uma lógica do progresso das formas de trabalho, isto é, como consequência do progresso efetivo da humanidade. Não haveria para ele progresso artístico e formal à margem do progresso efetivo da humanidade.

A posição marginal de Loos, não incluía apenas a defesa do progresso tecnológico associado à tradição histórica, mas ele propunha também a reconstrução da linguagem

e da técnica da disciplina artística em particular. Construir uma crítica das instituições daquele tempo, corresponderia na construção de uma nova ideia de arte que deveria ser pensada “dentro das próprias leis formativas da obra”. A construção de uma técnica aliada à crítica da arte estaria ligada ao que ele chamou de “formas de intuição”. A solução de Loos para o emprego destas formas de intuição eram a “origem mais nobre de uma obra de arte” e a “a revolução mais coerente e profunda com a arte moderna” (ROSSI, 1977, p.59). Tratava-se não apenas da criação de novas formas, mas da atenção que o artista deveria dar ao seu cotidiano urbano. Cada nova experiência do profissional deveria se desdobrar em um novo ensinamento e assim as “[...] raízes humanas se confundem [confundiriam] com as raízes de sua arte” (ROSSI, 1977, p.51).

Outro ponto levantado por Loos acerca dos movimentos artísticos do seu tempo foi o problema da decadência da arquitetura como expressão da sociedade, a “alienação da arte do presente”. Por esta razão, conforme esclarece Rossi (1977), o arquiteto vienense propõe a suspensão da relação arte e arquitetura. Uma reação, portanto, à proliferação de arquiteturas do estilo *Heimat-Kunst* e do *revival*, que “aparentemente proclamavam a continuidade da arquitetura com a história e o desejo de unir o passado e o presente” (p.54). Na realidade, dizia ele, era “[...] o testemunho do fim, do distanciamento, da impossibilidade da cultura tradicional para seguir e interpretar novos acontecimentos” (p. 54). Sendo assim, a arquitetura para Loos se inclinaria para um caráter mais prático, visando ao atendimento das exigências da humanidade da maneira mais concreta possível.

Rossi (1977) ainda apresenta que esta mesma ruptura, associada à contradição do vienense em relação à modernidade, ao progresso do trabalho humano e à arte está a tensão entre a memória e o futuro na obra lossiana:

Essa tensão lhe servirá para enriquecer a concepção da história com um novo e poderoso significado. E a história sempre é história da civilização. Porque os limites desta experiência, em meio a um mundo que capta como a caricatura do passado, Loos descobre a história: a humanidade e a história, como repete com frequência, que atrás de nós e da humanidade futura a que tantas vezes envia seu testemunho: “Nossa educação se baseia na cultura clássica...Desde que a humanidade compreende a grandeza da Antiguidade clássica, um mesmo pensamento se une através dos tempos aos grandes

arquitetos (...) Cada vez que a arquitetura se afasta, como os mediócras e com os decoradores, volta a aparecer um grande arquiteto para referir de novo a Antiguidade”. De esta maneira, os antigos aparecem continuamente na prosa de Loos (ROSSI, 1977, p. 55-56).

Apresentadas as críticas, Rossi trata do ideal de modernidade para Loos, inserindo neste contexto a discussão sobre a questão da tradição. Na sequência ele demonstra a aproximação de Loos com a arquitetura da Antiguidade que para além de subsidiar a construção de um discurso que legitimava a autoridade histórica, também estabelecia a correspondência da pureza formal e lógica. Por isso, diferente dos modernos, os elementos clássicos para o vienense não eram explorados de maneira aleatória e abstrata, ele os adotava extraídos diretamente da tradição (ROSSI, 1977, p. 56). Este foi o posicionamento mais revolucionário, pois somente um arquiteto com espírito moderno conseguiria compreender a história com tal clareza mesmo em se tratando de uma época em que o uso de colunas neoclássicas eram recorrentes nos imensos altares dos cemitérios e em que a Secessão se preocupava com um exagerado “decorativismo” (p.56).

A explicação da influência da tradição clássica na obra do vienense, é dada por Rossi (1977) a partir dos exemplos mais citados pela historiografia moderna, tais como as habitações unifamiliares. São elas que mostram como “cada construção se formava no lugar em que lhe era destinado e se inseria no ambiente com perfeição, interpretando poeticamente seu ambiente” (p. 63). A primeira obra de Loos, a Villa Karma, por exemplo, e que foi construída em Montreux, na Suíça é a “forma completa de todas as características da arte de Loos” (ROSSI, 1977 p.59). Nesta obra de restauro ele manteve a fundação e a estrutura retangular originais, respeitando a antiga relação do edifício e do entorno no que diz respeito a forma e ao uso de materiais locais (TOURNIKIOTIS, 1994, p. 181)¹⁵. Porém, o maior elogio de Rossi é da relação entre

¹⁵ TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press, 1994, p.181: Adolf Loos no texto “Sur la Maison de la Michaelerplatz (1910) lembra os ensinamentos de Vitruvius sobre o emprego de matérias locais na arquitetura visando maior economia na construção.

ambiente externo e interno de tal forma que toda a construção segue uma mesma concepção espacial.

Num outro exemplo, a casa Steiner¹⁶, Rossi enaltece o procedimento projetual de Loos, que dispensa o uso de desenhos e de croquis para criar detalhes, partindo do oposto dos arquitetos da Sucessão. Esta casa é a “conformação de uma ideia clara em seus detalhes; o contorno de cada parte se encontra a cada momento nos limites ideais da geometria” (ROSSI, 1984, p.52). Mesmo se a altura da obra tivesse sido determinada pela regulamentação vienense da época, o resultado formal apresentaria a grande fachada racional que acentuaria uma certa continuidade da cidade. Esta solução, para Rossi assemelha-se aos cânones racionais da tradição da arquitetura do século XVIII. Esta casa assinala, portanto, características marcantes das obras de Loos: atenção às necessidades humanas do seu tempo e profunda observação na cidade em que receberá sua intervenção, em concordância com os ensinamentos da arquitetura do passado, em especial as tradições Clássica e a da Ilustração.

A última casa construída por Loos na cidade de Viena, a Casa Moller, é tida por Rossi (1977) como a “mais sincera e naturalmente revolucionária” obra de Loos e também paradigma de construção racionalista. Trata-se de uma composição constituída a partir de simples volumes geométricos. A fachada principal, quase correspondente a um quadrado, é simétrica em relação ao eixo da porta de entrada. Novamente é citada a solução volumétrica de grande pureza geométrica que se relaciona com a cidade em que está inserida. Rossi comenta ainda que essa resposta formal foi pensada de acordo com a necessidade, ou seja, os elementos construtivos como as janelas, varanda e escadas, foram feitos a partir da distribuição de cada função e assim o envoltório do edifício expressa também o seu interior. As soluções técnicas também contribuem para

¹⁶ Talvez a casa Steiner seja a obra mais citada de Loos pela literatura do Movimento Moderno como exemplo de revolucionário radicalismo, tal como aponta trecho de Nikolaus Pevsner (1981): “Loos foi o purista do movimento nascente. *Ornament and crime* é o título de seu ensaio mais citado. Foi publicado em 1908. A mais pura das suas casas puristas e, portanto, a mais frequentemente divulgada, é a Steiner House em Viena (1910). Aqui pela primeira vez um leigo acharia difícil decidir se ela não poderia ser de 1930” (p.169) e “Em oposição ao que ele considerava a beleza da arquitetura vienense da moda, Adolf Loos aboliu qualquer sugestão de ornamento e quase de elegância. Sua Steiner House, em Viena (1910), mostra seu trabalho mais intransigente” (p.169).

acentuar a composição. Frisos de mármore valorizam a verticalidade do edifício, enquanto os vazios das janelas e a textura dos muros geram continuidade nos espaços.

Outra experiência lembrada foi quando Loos esteve à frente do Departamento de Habitação de Viena para pensar nos bairros de subúrbios destinados aos trabalhadores (ROSSI, 1977, p. 63). Para Rossi trata-se da experiência mais clara em relação as discussões colocadas pelo arquiteto acerca da relação entre a modernidade como forma de expressão do trabalho humano. Tratava-se, portanto, de ir além do problema tipológico. A questão dos bairros operários e de seu progresso coincidia com o problema central da arquitetura daquela época, quando a construção e a economia eram fundamentais. No texto *“Les cités ouvrières modernes”*, Loos apresenta suas propostas de habitação social. Tournikiotis (1994), lembra que tais projetos nunca tentaram ser uma proposta de cidade ideal, tal como apresentou Le Corbusier, pois seu interesse encontrava-se nas relações sociais e nos problemas urbanos modernos, sem, contudo, abrir mão do seu profundo senso de cidade histórica como fator fundamental em seus projetos (p. 131).

O modelo habitacional proposto por ele continha unidades com dois níveis: o primeiro destinado aos usos “diurnos”, como sala de jantar e cozinha, e o superior contava com três quartos, um destinado ao casal e os outros dois para as meninas e outro para os meninos. Ao contrário dos ambientes da vida íntima, os espaços comuns da vida doméstica tinham maiores dimensões. Conhecedor do debate sobre o modelo de cidade-jardim, Loos indicava a implementação de pequenas áreas verdes em habitações para serem destinadas à agricultura familiar. Para ele um trabalhador só conseguiria produzir e viver de sua plantação se trabalhasse na terra após sua jornada fabril de oito horas, portanto os jardins das casas deveriam conter dimensões reduzidas, adequadas às suas necessidades e possibilidades. Visando a maior economia, as casas eram geminadas, padronizadas e pensadas a partir da possibilidade de produção seriada. O exemplo dessas habitações segundo Rossi foi o do bairro de Heuberg, que nunca foi construído devido ao valor da obra e pela falta de recursos técnicos disponíveis.

Mas o que se deve lembrar dessa experiência de Loos, explica Rossi, não são as soluções e modelos apresentados, mas a vontade do arquiteto vienense de corrigir as “doenças da sociedade”, pois para ele, “o espírito moderno é o espírito social, e o espírito antissocial é o espírito antimoderno”. Sobre esta questão Rossi ainda esclarece: a postura antimoderna da qual Loos se referia implicava na acusação do inútil e da preocupação fora dos problemas presentes, pois “a possibilidade de uma humanidade recuperado na arte não pode prescindir da reforma das instituições civis” (ROSSI, 1977, p. 62).

Por fim, Rossi (1977) trata da relação entre a obra do vienense e da arquitetura da Ilustração. Para tanto, ele destaca que a cultura do Iluminismo já havia denunciado o simples uso do ornamento em prol de uma arquitetura racional, tal como Goethe o fez quando denunciava que a arte estava sendo reduzida apenas à ornamentação. Esta condição seria a representação da imoralidade de uma determinada sociedade. Assim sendo, tal consideração além de indicar a estreita aproximação entre a produção edificatória de Loos e Ledoux (p. 58), mostra como ambos arquitetos buscavam expressões arquitetônicas para além dos limites tradicionalmente impostos em suas gerações.

2. SOBRE AS FORMAS DO PASSADO E A ARQUITETURA DE LOOS

Ligados aos mestres do passado, Loos advogou a favor do diálogo entre a tradição e os conhecimentos técnicos e construtivos. Seu discurso tratava-se de uma coerente narrativa em que o passado e o presente eram igualmente relevantes. Mesmo nos projetos de habitação unifamiliar -, os eleitos por Pevsner e Giedion e compreendidos por eles como racionais e alheios aos sentimentalismos (TOURNIKIOTIS, 1994, p. 75), pode se notar esquemas compositivos arquitetônicos paralelos aos dos clássicos. Na casa Steiner, por exemplo, Tournikiotis (1994, p.78) diz que apesar da historiografia moderna considerá-la como uma recusa ao historicismo, ela possui a mesma lógica de uma concepção palladiana: planta simétrica tripartida, composição pura e simplicidade utilitária. Rossi acrescenta ainda que a inovação dessa obra não foi

a negação da história, mas o desejo de revisitar a tradição clássica aliado às necessidades de seu tempo (ROSSI, 1977, p. 60). Mariano González Presencio (2011), afirma que Rossi o considerava um grande conhecedor do mundo Clássico, apto para pensar os problemas de seu tempo. Rossi acreditava que por meio da compreensão da tradição, de onde também emanou a postura moral de Loos era possível propor uma “concepção singular da modernidade”, baseada na história e na tradição arquitetônica para enfrentar os problemas sociais (PRESENCIO, 2011, p. 30). Entretanto, esclarece Loos, os arquitetos não deveriam se ater apenas à pura imitação das formas e dos ornamentos do passado, para ele as novas formas só poderiam ser criadas se fossem o resultado de um progresso humano, do trabalho e da sociedade. Desta forma ele acreditava ser possível alcançar uma linguagem universalmente reconhecível pelo homem moderno.

3. A MONUMENTALIDADE NA OBRA DE LOOS

A monumentalidade na obra de Loos está relacionada à evocação do caráter simbólico das obras do passado. Como dito anteriormente, a compreensão do passado para o vienense não implica em uma simples imitação ou aplicação das características da arquitetura da Antiguidade e do Classicismo. Ele ia além da simples apropriação formal, buscando o sentido e o significado das formas, como aquelas que foram criadas no período que compreende a época de Palladio e que alcança Schinkel. Nesse momento, o uso das formas e dos símbolos clássicos expressavam o espírito do seu tempo e evocavam a memória coletiva. Adotando essas formas, ele as descontextualizava do seu lugar e aplicava certos contornos que modificavam a identidade da forma original. Estas, uma vez modificadas poderiam ser utilizadas repetidamente ao longo do tempo transformando-se em referências para homem o moderno e poderiam “comunicam [comunicar] o senso de história para o grande número de pessoas e ajudar a desenvolver uma arquitetura mais expressiva” (TOURNIKIOTIS, 1994, p.142).

Foram estas ideias que provavelmente nortearam a elaboração do polêmico projeto elaborado para o concurso do edifício da sede administrativa do antigo jornal

The Chicago Tribune em 1922. Esta talvez tenha sido a obra mais comentada e criticada de Adolf Loos, inclusive pelo seu grande admirador italiano, Aldo Rossi, que considerou a proposta como um “signo de violência um pouco grotesca” (ROSSI, 1977, p.60). Na ocasião o desafio era projetar “o edifício administrativo mais bonito da cidade e o mais distinto” (RYKWERT, 1999). O júri recebeu cerca de 250 projetos e apesar do entusiasmo de Loos, sua proposta não foi classificada como finalista e nem lembrada com menção honrosa. A polêmica proposta de Loos tratava-se de uma enorme coluna dórica, onde retirada de sua função original estrutural, abrigaria 21 andares de salas de escritórios, feita de granito polido preto. Este elemento seria apoiado em uma base como onze andares de altura e construída em tijolo terracota e conteria a entrada principal, marcada pelo sistema de colunas e entablamento também feitos em granito preto e dispostos conforme o templo do gênero *in antis* e suportados pela cornija adequada ao gênero. Para Loos, a base em tijolos mostraria uma continuidade de Chicago, seria uma relação próxima com o seu entorno, já a coluna serviria como um marco na paisagem da cidade”.

Conforme ressalta Tournikiotis (1994), historicamente as colunas triunfais, tidas como marco simbólicos, são acompanhadas de estátuas em seu coroamento a exemplo das colunas do Teatro de Dionísio em Atenas e das do templo romano de Jupiter em Agrigente. Diferentemente destas, a coluna de Loos não se pressupunha enaltecer uma figura, mas tinha como ideia trabalhar com uma metáfora que visava celebrar a instituição jornalística como um dos pilares da sociedade.

Nas atas de defesa do projeto apresentadas por Loos, o argumento que ele apresenta para o uso de uma coluna não só percorre todo o seu escrito, como ele faz também uma analogia do seu projeto com outros que a utilizaram fora de seus contextos originais. Dizia ele que a Coluna de Trajano teria sido o modelo para a Coluna de Napoleão, na Praça Vendôme (Loos *apud* TOURNIKIOTIS, 1994, p.155).

Outro entendimento sobre este projeto e o contexto arquitetônico do concurso é dada por Rykwert (1999) em seu *The Dancing Column*. Para ele, embora o projeto tivesse sido bastante criticado ninguém seriamente interessado em Loss e sua obra poderia aceitar a consideração de que o esquema proposto era apenas uma brincadeira.

A despeito da rejeição dos termos “acadêmicos” e “clássicos” em grande parte do século XX, discursos de “retorno a ordem” se fizeram presentes nas falas de alguns arquitetos franceses e italianos durante nas décadas de 1920 e 1930.

Essa também não foi a primeira vez que Loos utilizou as ordens arquitetônicas em edifícios públicos ou de caráter monumental. Anteriormente, no famoso edifício da loja Goldmann, hoje com o nome Looshaus, Loos empregou um *piano nobile* com janelas que fazem referência ao edifício Rookery em Chicago. Além disto, naquele período a influência do arquiteto Louis Sullivan (1896) e seu posicionamento sobre obras de arranha-céu eram imperativas. Em seu artigo *The tall office building artistically considered* o arquiteto americano sugere a tripartição de edifícios altos segundo o modelo Clássico de base, fuste e capitel.

Para Rykwert (1999), Loos, amigo de Sullivan, leu o texto antes de desenvolver sua proposta para o concurso. E deste modo, Loos acreditava que estava oferecendo a solução mais original ao problema americano do arranha-céu. Após o parecer do júri e dos comentários negativos ao seu projeto, Loos publicou o projeto em Viena em que escreve sua justificativa ao modelo. Ele afirma que não pensou em criar uma nova forma, pois estas são “consumidas muito rapidamente”, mas a escolha da coluna gigantesca e isolada sob um pódio foi fornecido pela tradição histórica. Por fim, Rykwert conclui que Loos estava ciente de sua proposta, inclusive do estranhamento em acomodar escritórios em uma planta de formato cilíndrico, mas o que realmente importava era o caráter monumental da obra e a importância de sua construção para a cidade de Chicago, conforme o próprio arquiteto vienense afirma: “A grande coluna dórica deve ser construída. Senão em Chicago, então em alguma outra cidade. Senão para o Chicago Tribune então para alguém outro. Senão por mim, então para algum outro arquiteto” (LOOS, *apud* RYKWERT, 1999, p.44).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao lado do austríaco Josef Hoffmann, Loos foi o arquiteto expoente da nova arquitetura de Viena, cidade que estava entre os baluartes de uma reação contra o Art Nouveau no início do século XX. No entanto, apesar de sua importância nesse momento ele foi pouco compreendido pela historiografia moderna, sobretudo pelas figuras dos historiadores Pevsner e Giedion que o consideraram como o precursor da arquitetura. Desconsiderando o conjunto de suas obras, o primeiro destes historiadores tratou apenas de alguns de seus edifícios habitacionais e ambos dedicaram poucas linhas às suas reflexões, marcando assim uma reduzida importância de Loos. Sua contribuição ficaria mais reduzida às considerações apresentadas em seu conhecido texto *Ornamento e Crime* de 1908, onde se encontram as suas considerações sobre o uso do ornamento.

Maiores contribuições de Adolf Loos ao campo da arquitetura só foram mais amplamente conhecidas na Itália após os anos cinquenta do século passado, em um contexto artístico repleto de pluralidades nos posicionamentos em relação à crítica da arquitetura. Tais posturas se converteram em diversas iniciativas no campo crítico e editorial e na criação de importantes revistas especializadas como a *Domus* e *Casabella-Continuità*, que contou com a participação de vários arquitetos interessados no debate arquitetônico da época. Com o time formado, temas relacionados à busca das raízes da arquitetura moderna, a partir de uma linguagem própria e autônoma e questões sobre arquitetura e história foram amplamente tratados.

Mas apesar da importância dos trabalhos dos demais arquitetos, cabe apontar a figura de Aldo Rossi que defende a relevância de Adolf Loos, dizendo que ele percorreu uma via marginal à que se estabeleceu. Os textos elaborados por ele para a *Casabella-Continuità* e republicados em 1975 na *Scritti scelti sull'architettura e la città*, são testemunhos dessa defesa e a indicação de um posicionamento moral que visava estabelecer as devidas relações entre a produção arquitetônica e artística e o progresso da sociedade. A ideia de verdade na arquitetura só se alcançava na consideração das necessidades sociais e de uma lógica construtiva bem definida.

Rossi também explicita a relação de Loos com o passado, com a tradição arquitetônica. Diferentemente dos modernos, ele via no diálogo com a Antiguidade a oportunidade de obter a correspondência da pureza lógico formal e da apreensão de esquemas compositivos passíveis de serem adotados nas criações das novas obras, sobretudo as monumentais. Mas não apenas a simples adoção direta das formas do passado, ele as descontextualizava e modificava procurando dar-lhes uma nova identidade e sentidos e significados. Para tanto, inspirou-se nas arquiteturas, em particular, daquelas criadas por Palladio e Schinkel, por expressarem o espírito dos seus tempos e evocavam a memória coletiva. De tal maneira ele geraria formas universais que seria referências para o homem moderno, formas mais expressivas, tal como foi a proposta feita para o Concurso do Chicago Tribune.

BIBLIOGRAFIA

AURELI, Pier Aureli. *The difficult Whole*. Log no. 9, 2007, p.39-61.

BONFANTI, Ezio; BONICALZINI, Rosaldo; ROSSI, Aldo; SCOLARI, Massimo; VITALE, Daniele. *Arquitectura Racional*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Trad. Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot y Pau Pérez. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do Movimento Moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

PRESENCIO, Mariano Gonzales. *Loos según Rossi: tradición y modernidad em casabella-continuita*. In *Revista arquitectura*, N°13, 2011.

PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: De William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Origens da Arquitetura Moderna e do Design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

ROSSI, Aldo. *The Architecture of the city*. Cambridge: The MIT Press, 1984.

_____. *Adolf Loos. 1870-1933 In.: Para uma arquitetura de tendência: escritos 1956-1972*. Gustavo Gili. 1977.

_____. *Autobiografia científica*. Edições 70: Lisboa, 2013.

RYKWERT, Josep. *The Dancing Column: Order in Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

ROGERS, Ernesto. *Continuidade ou Crise?*. Casabella-Continuità, n. 215, 1957.

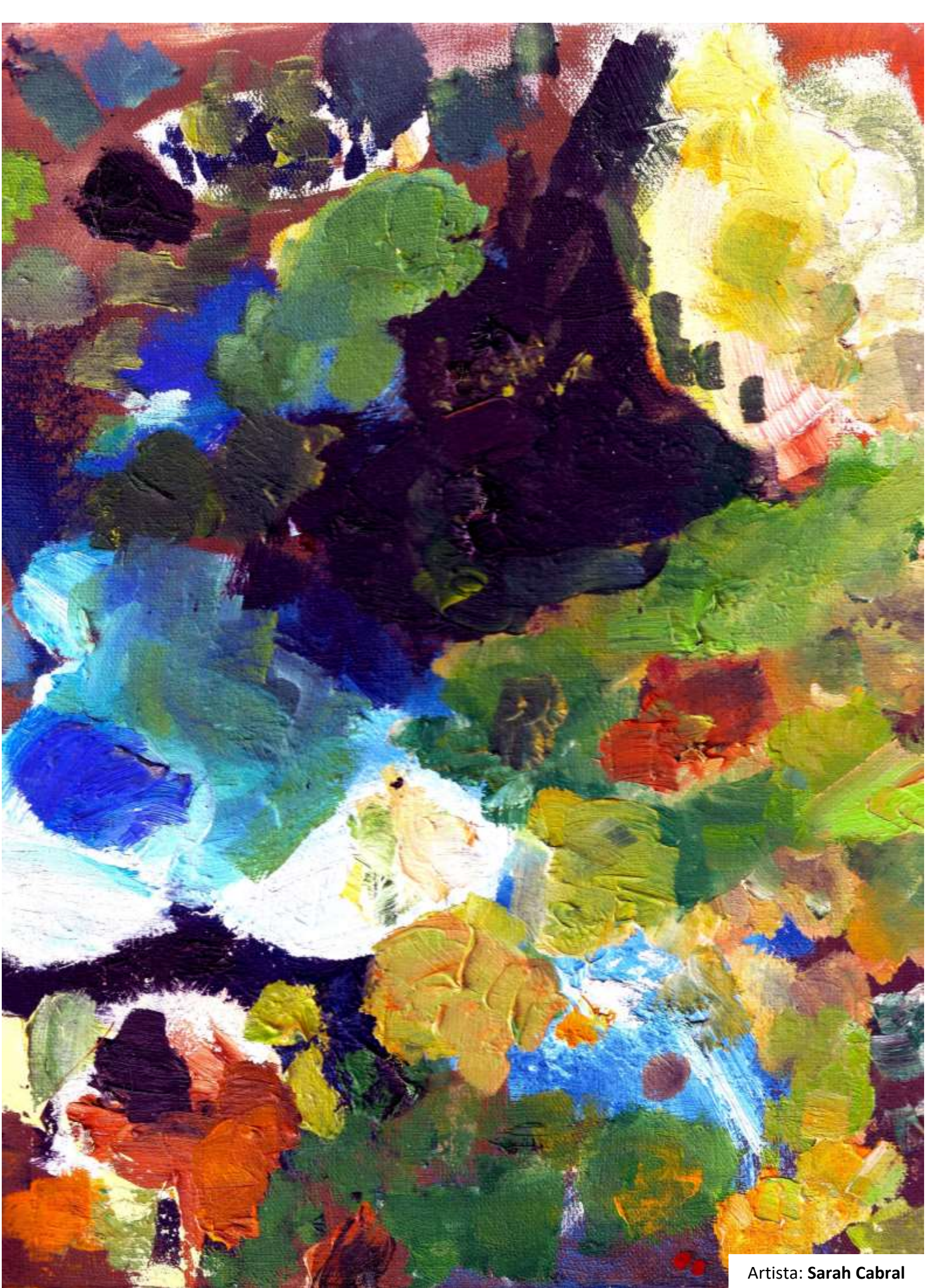
SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

SULLIVAN, Louis H. *The tall office building artistically considered*. Lippincott's Magazine, n. 57, March, pp 403-409, 1896.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loss*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

Artista: **Áureo Rosa**

neocaipira



Artista: Sarah Cabral

GRAFFITI – ARTE, CIDADE E COMUNICAÇÃO

GRAFFITI – ART, CITY AND COMMUNICATION

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666888>

Envio: 13/05/2020 ♦ Aceite: 28/09/2020

Osvaldo Lino Alves Júnior

Arquiteto e Urbanista formado pela Universidade Estadual de Goiás. Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) da Universidade Estadual de Goiás e também especialista em Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania pela Universidade Federal de Goiás.

RESUMO

O presente ensaio busca apresentar reflexões acerca da relação entre arte, cidade e comunicação, a partir de uma observação do *graffiti*, e da arte urbana de uma maneira geral, como importantes elementos na constituição de uma imagem da cidade. Para tanto, é realizada uma reflexão inicial sobre a diferença entre ver e olhar, e como o olhar insere o indivíduo na percepção que ele tem a respeito da cidade. Também procura-se refletir, ao final, como essa manifestação artístico-cultural se caracteriza como uma narrativa dentro do espaço urbano, uma vez que o *graffiti* é uma forma de comunicação capaz de alcançar os mais diversos públicos existentes na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: *graffiti*, Imagem da Cidade, comunicação, percepção

ABSTRACT

This essay tries to present reflections about the relation between art, city and communication from the observation of graffiti and the urban art in general as important elements in the formation of an image of the city. Under this circumstance is realize an initial reflection about the difference between to see and to look and how the look influences anybody's perception about the city. Also seeks to reflect at the end how this artistic and cultural expression is characterized like a storytelling inside the urban space once the graffiti it is a way of communication able to reach of several kind of people in the city.

KEYWORDS: graffiti, image of the city, communication, perception

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si.

CHAUI, 1988, p. 33

INTRODUÇÃO

Este ensaio procura discutir as relações entre o *Graffiti* (e a arte urbana, em geral) e a Imagem da Cidade, analisando como o olhar e a percepção da cidade são modificados e modificáveis, a partir da conjugação entre arte, cidade e comunicação. Adotamos neste ensaio a ideia de que a Imagem da Cidade é construída de diversas formas, a depender da perspectiva em que ela é observada, de maneira que o olhar é um elemento essencial para essa construção, por influenciar diretamente no que é visto/percebido. Por fim, realizamos uma breve análise de como as narrativas visuais do *Graffiti* se relacionam diretamente com o papel de comunicação das mídias digitais, resultando em filmes e documentários que demonstram como o *graffiti* é capaz de ilustrar diferentes visões a respeito das cidades e suas diversas imagens construídas.

A IMAGEM DA CIDADE

A primeira discussão emergente no presente ensaio diz respeito ao conceito de “Imagem da Cidade”, a partir da leitura de Kevin Lynch (1999). Segundo o autor, “parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de imagens de muitos indivíduos. Ou talvez haja uma série de imagens públicas, criadas por um número significativo de cidadãos” (LYNCH, 1999, p. 57), de modo que a imagem da cidade é construída a partir das diversas imagens que nela são produzidas, mas também das que são percebidas a partir do olhar de todos aqueles que a habitam. Enquanto organismos vivos, as cidades passam por constantes transformações, a partir de suas dinâmicas socioculturais e econômicas, fazendo com que a suas composições sejam alteradas e

também com que a forma como as pessoas se apropriam delas se modifiquem.

Nessa seara, as discussões a respeito das transformações ocorridas nas cidades nos permitem observar como a percepção dessa imagem da cidade tem se modificado. De acordo com Lynch (1999), diversos são os fatores que influenciam na construção de uma imagem da cidade, “tais como o significado social de uma área, a sua função, a sua história ou, até, o seu nome” (LYNCH, 1999, p. 57), sendo que a percepção a respeito dos espaços urbanos se dá a partir dos seus elementos compositivos, mas também de como se constituíram esses elementos (ou seja, a sua história). Dessa maneira, apesar de existir uma imagem “pública” da cidade, que pode ser de conhecimento geral, cada pessoa que por ela passar também construirá a sua própria imagem daquela cidade, a partir da sua bagagem, de onde e como observa.

Não somos apenas observadores deste espetáculo, mas sim uma parte ativa dele, participando com os outros num mesmo palco. Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles. A cidade não é apenas um objeto perceptível (e talvez apreciado) por milhões de pessoas das mais variadas classes sociais e pelos mais variados tipos de personalidades, mas é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares. (LYNCH, 1999, p.11-12).

A imagem da cidade, portanto, nunca será fixa (nem mesmo em um filme), pois a forma como ela é observada é fundamental para a sua construção. Lynch (1999) ressalta em diversos momentos de sua obra que, variando a ocasião ou variando o observador, a percepção a respeito dessa imagem se modifica, podendo ser invertida ou fragmentada, por exemplo, pois quanto mais longe se consegue ver, mais imagens vão se formando e resultando em novas análises, a partir dos acontecimentos observados, ou de memórias passadas.

Assim, no caso de um filme, por mais que a narrativa seja construída a partir do olhar quem o grava e da sua interpretação, o observador também desempenha um papel ativo na percepção do que a ele é transmitido, visto que “as imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador [...] seleciona, organiza e dota de

sentido aquilo que vê” (LYNCH, 1999, p.16).

É a interação entre observador e cidade que resulta na construção da imagem, em um processo que se retroalimenta constantemente, a partir das memórias construídas e do momento da observação, sendo assim, “a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre observadores” (LYNCH, 1999, p.16). Podemos concluir que a percepção da cidade se dá através de todos os sentidos em conjunto com as memórias de cada um, mas a construção da imagem da cidade ocorre através do visual. Deste modo, é importante que realizemos uma discussão a respeito da noção de “olhar”, para compreender como nos colocamos ao ver a cidade e como a interpretamos.

Em relação ao “olhar”, uma primeira distinção que devemos fazer é que olhar é diferente de ver. Segundo Cardoso (1988), “o ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade, ou, ao menos, alguma reserva” (CARDOSO, 1988, p. 348), enquanto “com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura de sua interioridade” (CARDOSO, 1988, p.348). Essa distinção nos provoca uma grande reflexão, sobre como ver a cidade é diferente de olhar a cidade, e como isso resulta em uma diferente percepção e também provoca a construção de diferentes narrativas sobre um mesmo lugar. Para Cardoso (1988), o olhar

perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”. Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor... Como se irrompesse sempre da profundidade aquosa e misteriosa do olho para interrogar e iluminar as dobras da paisagem (mesmo quando “vago” ou “ausente” deixa ainda adivinhar esta atividade, o foco que rastreia uma paisagem interior), que, frequentemente, parece representar um mero ponto de apoio de sua própria reflexão. (CARDOSO, 1988, p.348).

Enquanto o ver revela um universo pleno, maciço, total, que se remete diretamente ao físico, à forma do que se é observado, “o universo do olhar tem outra consistência. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcentradas pelo estranhamento” (CARDOSO, 1988, p. 349). O olhar é, portanto, a

construção de uma relação entre observador e o que é observado. Enquanto “ela, a simples visão, supõe e expõe um campo de significações, ele, o olhar – necessitado, inquieto e inquiridor – as deseja e procura, seguindo a trilha do sentido” (CARDOSO, 1988, p.349). É o olhar que permite uma interação entre o que é visto e tudo aquilo que o observador traz consigo, ele procura no que vê relações que podem ser construídas entre o que é novo para ele, e aquilo que ele já conhece, ele desconstrói velhas certezas por uma perspectiva e constrói novos sentidos para o que vê. O olhar é o ver pensado, é a forma de construir sua imagem a respeito do que é observado.

O GRAFFITI E A CIDADE

Ao caminhar pela cidade, de todos os sentidos, a visão é o que mais recebe impulsos, em decorrência da pluralidade de imagens existentes no ambiente urbano. De acordo com Michalovzkey (2013), “a malha urbana diz muito, não apenas do que é a cidade, como também dos modos de subjetivação que aí se formam” (MICHALOVZKEY, 2013, p.22), sendo resultante de diversos processos, com variadas identidades e influências, “que definem e redefinem o ambiente urbano” e “estão associadas à territorialidade” (MICHALOVZKEY, 2013, p.22). Dessa maneira, muitos serão os fatores que influenciarão na construção da imagem da cidade: o lugar que é observado, as relações do observador com esse lugar, e também o lugar de que se observa.

Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem. (PEIXOTO, 1988, p.361).

Se a paisagem constitui um cenário, a forma com que se vê a cidade varia a todo momento, em decorrência das suas transformações. Nesse sentido, o *graffiti*, e também as pichações¹⁷, se manifestam como um elemento importante para o olhar, pois alteram

¹⁷ De acordo com Torres (2015), “a separação que opera entre os conceitos graffiti e pichação, inclusive na academia, sugere uma necessidade política de conceder um tratamento

a paisagem urbana, e, portanto, a imagem da cidade.

De acordo com Stahl (2009), “para a *Street Art*, como o seu próprio nome indica, o lugar é uma categoria determinante. Ao contrário da arte que se faz nas paredes de um atelier particular, a *Street Art* está presente no âmbito público, ao qual toda a gente tem acesso” (STAHL, 2009, p.16-17). Essa presença no âmbito público, acessível a todos os que circulam pela cidade, faz do *graffiti* um sistema de comunicação muito eficaz, pois diversas podem ser as mensagens que ele traduz para o observador, que serão captadas de maneira diferente por cada um, a partir do direcionamento do seu olhar, e da bagagem que carrega.

Para o jovem que pratica a intervenção urbana, a cidade é mais que um simples suporte para a sua manifestação visual. É o ponto de encontro entre ele e o seus iguais, o campo de batalha (ideológica ou física) entre ele e os seus diferentes. Arena, cenário, palco, é o lugar em que a vida – a sua vida – acontece, é testemunha participante dos seus embates consigo mesmo, com o outro e com o seu meio. **A cidade é, para ele, ao mesmo tempo, eloquente, com seus múltiplos gritos e significantes, e cúmplice, com seu silêncio de pedra.** É um organismo vivo e pulsante em constante mudança, do qual ele faz parte, no qual ele vive a intensidade de cada momento e sobre o qual ele atua continuamente. **Com a urbs ele dialoga de maneira ininterrupta e a ela se alia para expressar suas inquietações e inconformismos.** (PROSSER, 2007, p.2-3, grifo nosso).

Enquanto forma de comunicação, o *graffiti* se torna ferramenta de transformação da cidade, ele modifica o espaço de maneira rápida e eloquente, o que

diferenciado a práticas semelhantes em condições de criação e de reprodução distintas” (TORRES, 2015, p. 34). Acerca dessa distinção, Gitahy (1999), afirma que “tanto o graffiti como a pichação usam o mesmo suporte – a cidade – e o mesmo material (tintas). Assim como o *graffiti*, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera” (GITAHY, 1999, p. 19). Furtado e Zanella (2012) ressaltam ainda que “a palavra pichação não existe em outros lugares do mundo para os quais toda escrita urbana e muralismo são denominados como graffiti. Pichação como conceito é um produto brasileiro e designa as escritas urbanas compostas por letras estilizadas, com poucas cores e de rápida reprodução”. Evidenciadas tais diferenciações, embora o *graffiti* e a pichação tenham a mesma raiz, a grande diferença entre eles se encontra na linguagem utilizada, sendo que a “pichação” ainda permanece muito desvalorizada socialmente, enquanto o *graffiti* adquiriu um espaço de importância nos estudos da arte. Embora existam diferenças entre os dois, que devem ser ressaltadas, no presente trabalho, ambos possuem igual relevância, uma vez que exercem relevante papel de comunicação e de construção da imagem da cidade. Assim, quando nos referimos à *graffiti*, estamos incluindo, também, as pichações.

permite aos observadores novas percepções sobre aquele espaço. Enquanto a cidade é o local de expressão, o *graffiti* é uma forma de se expressar e construir uma nova narrativa para o lugar onde se insere, modificando os olhares que sobre ele repousarem.

ARTE, CIDADE E COMUNICAÇÃO – RELAÇÕES ENTRE MÍDIAS, *GRAFFITI* E IMAGEM DA CIDADE

De acordo com Lynch (1999), a imagem da cidade deve ser analisada a partir de três perspectivas: identidade, estrutura e significado, observadas em um único plano, pois as três se manifestam em conjunto. Para o autor, esses três elementos da cidade se manifestam constituindo uma imagem para o observador, assim

Uma imagem viável requer, em primeiro lugar, a identificação de um objeto, o que implica a sua distinção de outras coisas, o seu reconhecimento como uma entidade separável. Falamos de identidade, mas não no sentido de igualdade com outra coisa qualquer, mas significando individualidade ou particularidade. Em segundo lugar, a imagem tem de incluir a relação estrutural ou espacial do objeto com o observador e com os outros objetos. Em último lugar, este objeto tem de ter para o observador um significado quer prático quer emocional. Isto significa que existe também uma relação, mas uma relação diferente da espacial ou estrutural. (LYNCH, 1999, p.18).

Segundo o autor, portanto, a relação estabelecida pelo observador com o lugar é fundamental para a construção de uma imagem da cidade. Para Holthausen e Brito (2018), o espaço urbano é plurissígnico, ou seja, nele se manifestam diversos signos, que estabelecem a comunicação. Os autores classificam a cidade como um “texto não verbal”, sendo elas “um espaço imperioso para a comunicação, lugares que refletem material e simbolicamente as pessoas que ali transitam e vivem” (HOLTHAUSEN e BRITO, 2010, p. 60). Por ser um espaço tão importante para a vida em sociedade, as cidades são o grande mural utilizado para a produção de *graffiti*, como elemento de comunicação.

As ruas das cidades podem nos oferecer muito mais do que estamos habituados a usufruir, pois as utilizamos apenas como um simples lugar de circulação e não paramos para refletir sobre as várias teias de significações que nelas circulam. É superficial pensar que nas ruas ocorre apenas a circulação de carros, pessoas ou motocicletas como estamos habituados a observar. **São nas “veias do grande corpo humano”, a cidade, que ocorre um dinamismo imagético que vai**

muito além dos desenhos dos prédios, ou do *layout* dos *outdoors* e cartazes produzidos pelas agências de publicidade. Aquilo que é produzido pelos pichadores (grafiteiros, *stickers* e outros) é mais um componente da circulação imagética sobre esse espaço urbano, portanto os mesmos representam mais uma categoria de sujeito “desenhador” deste espaço urbano e assim como os projetistas (arquitetos, engenheiros, *designers* e publicitários) são agentes da “construção” e “destruição” do mesmo. (MARTINS, SILVA e BRITO, 2007, p.2, grifo nosso).

Os *graffiti* e pichações exercem um papel além do artístico/visual, são também elementos essencialmente de comunicação. Nessa perspectiva, cabe ressaltar que, no presente trabalho, não associamos o conceito de trabalho artístico à ideia de produção estética, remontada ao conceito de “belo” tradicional, em oposição ao “feio”, como trata a teoria filosófica da estética, mas sim a ideia do *graffiti* enquanto manifestação artística. Abordamos o *graffiti* como arte contemporânea, onde “a beleza não é, na verdade, o objetivo de sua criação, mas é a sua recompensa” (BRASSAÏ, 1993 *apud* STAHL, 2009, p.9). Reforçando essa interpretação, vale destacar a reflexão de Zaidler (2013), acerca da arte pública contemporânea, onde se encaixa o *graffiti*:

A intervenção artística na cidade transforma qualitativamente a amplitude do espaço. Agrega à sua complexidade significados e códigos, de modo que o entorno – o material e o sociocultural – se integram em um único bem simbólico, cuja principal potencialidade é oferecer-se à fruição e favorecer a percepção de um determinado local enquanto lugar. Produzida pela e para a cidade, expõe ao olhar as conflitantes relações que compõem o urbano, e radiografa o momento sociocultural e político de uma comunidade. [...] A arte pública contemporânea não mais pretende ordenar o espaço social e a visão, como na concepção renascentista; cumpre agora os papéis de trabalhar as diferenças e de revelar as inquietações que fervilham no tecido urbano. (ZAIDLER, 2013, p.125-126).

Graças a esse poder duplo, por um lado artístico/visual, por outro comunicacional, a arte urbana tem sido cada vez mais representada nas mídias, especialmente nas produções audiovisuais (desde clipes musicais a grandes produções cinematográficas), que tem dado um espaço maior para esse tipo de manifestação, reconhecendo-a enquanto elemento fundamental na construção da imagem da cidade. Para Stahl (2009), os meios de comunicação e as mídias digitais se associaram de maneira muito clara à cultura da *Street Art*.

A informação proveniente da cena, que nos anos 1980 circulava como *fanzines* fotocopiados, mudou-se entretanto para portais da Internet e *blogs* muito organizados e de alta qualidade estética. A rejeição de todo o tipo de *graffiti*, realizada de maneira comparativamente rápida, levou a vertente documentalista para um grau de organização cada vez mais elevado. De um tempo a esta parte, uma quantidade absolutamente incalculável de portais dedicam-se à documentação, que na sua maioria é feita pelos próprios artistas. As primeiras mudanças desta cultura para o meio cinematográfico proporcionaram um modelo para uma maré de vídeos na internet e de DVD que se podem comprar e que, entretanto, aumentou consideravelmente. **A cultura da *Street Art* foi largamente mediatizada; muitas *crews* incluem desde o princípio um camaraman na sua equipe. A sua contribuição é um efeito essencial da sua representação, porque provavelmente só os documentos produzidos de forma midiática durarão mais algum tempo.** (STAHL, 2009, p.220-221, grifo nosso).

Esse estreitamento entre a arte urbana e as mídias digitais tem resultado em maiores interações entre o observador e a cidade, pois além das imagens observadas no dia a dia, essa produção agora também está presente nos meios eletrônicos de comunicação, ampliando o seu alcance e resultando em novas discussões, principalmente por eternizarem expressões artísticas que, anteriormente ao seu registro midiático, eram efêmeras e desapareciam após certo período de tempo.

Para Stahl (2009), essas novas dimensões que o *graffiti* alcança através das mídias digitais permitiu que mais pessoas conhecessem, em decorrência do fato de a comunicação ter se tornado “mais econômica e simples, e também as viagens aos lugares concretos se tornaram significativamente mais econômicas” (STAHL, 2009, p. 221), fazendo dessas expressões artísticas elementos de narrativas audiovisuais que ganham o mundo inteiro.

Uma das grandes características marcantes do *graffiti* e da pichação são a sua efemeridade, em decorrência do material utilizado para a sua produção, mas também do local em que são produzidos (os muros da cidade), exposto às intempéries da natureza, o que faz com que eles muitas vezes não sejam duráveis, além do fato de que a cidade se transforma, de modo que um *graffiti* ou pichação feito em um muro hoje pode ser alterado na semana seguinte por um outro artista ou até mesmo removido por uma reforma ou mudança no edifício em que foi realizado.

Segundo Ribeiro (2005), “a primeira função das imagens em antropologia foi (e

é) documentar, isto é, criar algo portador de informação que traz em si a inscrição e o registro de um acontecimento observável ou verificável” (RIBEIRO, 2005, p. 621). Esse papel da imagem, enquanto elemento de documentação e registro, fez com que os *graffiti* e pichações, através da interação com as mídias digitais, como a fotografia e a filmagem, se tornassem expressões artísticas possíveis de serem “eternizadas” e também difundidas para o mundo todo, através do fenômeno da globalização da arte, em oposição ao que ocorria anteriormente, quando somente aquele que circulasse pelo local em que foi executado o *graffiti* poderia visualizá-lo.

Neste contexto a Internet e as formas de comunicação eletrônicas relacionadas ocupam um lugar muito importante. Além da presença na rua, a percepção na Internet transformou-se provavelmente num âmbito com um valor semelhante. A documentação de trabalhos que são voláteis, em termos materiais, tem aqui apenas um aspecto. A interligação da cena, os pontos de vista que se refletem também de maneira cada vez mais teórica e, é claro, a autonomia própria dos meios eletrônicos tem uma importância essencialmente maior. A internet oferece mais possibilidades, sobretudo onde a *Street Art* vai mais além do que um exercício espontâneo de expressão supõe. Neste sentido, existem de fato características do modelo da internet que também são fundamentais para os criadores de *graffiti*. (STAHL, 2009, p.223).

Os *graffiti* deixaram de ser apenas elementos efêmeros na imagem da cidade, se tornando parte dela quando submetidos a uma fotografia ou filmagem que será observada por alguém posteriormente. De acordo com Novaes (2008), “as transformações das cidades alteraram a própria percepção da realidade. A estrutura da *urbe*, a tecnologia, a velocidade implicam mudanças na forma de ver. Nesse sentido, tanto o olhar do sujeito quanto a própria cidade se apresenta de maneira diferente” (NOVAES, 2008, p. 1). Essa reflexão, associada a ideia de eternização dos *graffiti* através das mídias digitais nos faz retomar um elemento apresentado no princípio deste ensaio: a construção das imagens da cidade, através do olhar, se dá na interação entre observador e objeto observado, se realizando na conexão entre o que é visto e tudo aquilo que a pessoa carrega consigo, enquanto bagagem cultural, seja diretamente, ao circular pela cidade, seja indiretamente, ao observar a cidade pelo olhar de outra pessoa.

O GRAFFITI COMO NARRATIVA DA CIDADE NAS MÍDIAS DIGITAIS

Se o anonimato é uma das características marcantes do *graffiti* e da pichação, a sua representação nos trabalhos audiovisuais dá a essa produção artística uma imensa popularidade, através dos compartilhamentos nas redes sociais e das visualizações no YouTube e em outros meios de divulgação de filmes e vídeos.

Para Bissoli (2011), “é fato que o ato de grafitar é um ato de comunicar. Os muros da cidade são utilizados como suportes de mensagens e desenhos transmutando de significado, de cercas e vedações, passando a ser canais de comunicação” (BISSOLI, 2011, p.127). Essa comunicação se estabelece instantaneamente através do olhar de quem circula pela cidade, mas ela também ocorre pelo “olhar armado” de quem leva essa arte para os vídeos. Para Stahl (2009), o *graffiti* e os meios de comunicação em massa se relacionam diretamente, tanto pela forma de se produzir (através da ideia de criar uma narrativa, de se expressar), como também pelo alcance que ambos possuem:

A percepção dos media e dos graffiti está interligada de uma forma especial. Por um lado, os graffiti apresentam uma grande semelhança com os meios de comunicação clássicos como os jornais, a televisão ou a internet, quanto aos seus efeitos: as suas mensagens vêm de baixo e alcançam o mais alto. A relação dos círculos artísticos com ambos os fenômenos mostra igualmente paralelismos surpreendentes: embora tenham sido tratados em alguma ocasião como opção essencial para o futuro, os seus respectivos caminhos separam-se várias vezes seguindo os seus próprios impulsos conjunturais. O fato de se ocupar das diversas formas do público – apesar das diferenças que possam existir – vem criando ao longo das décadas um importante ponto de contato comum e permanente. (STAHL, 2009, p.234).

Se na cidade tradicional o observador era o *flâneur*, aquele que observa os fragmentos ao divulgar pela cidade e constitui a sua visão sobre ela, na contemporaneidade, o observador da cidade o pode fazer de várias formas; diariamente, ao circular pelas vias da cidade, indo de um lugar a outro nas suas práticas cotidianas, mas também o faz através da tela do seu celular. Dessa maneira, diversas são as imagens construídas da cidade, pois o observador pode estar passando por um

lugar, por exemplo, dentro de um ônibus, e nada perceber deste lugar, por estar atento à sua mídia digital, que pode estar mostrando uma cidade do outro lado do mundo, em uma perspectiva completamente diferente. Para Novaes (2008), se na cidade tradicional era possível captar as coisas como realmente são, na cidade contemporânea, chamada por ela de “cidade do movimento”, essa representação da realidade “se torna difícil, pois as próprias imagens constituem a realidade” (NOVAES, 2008, p.2).

Essa pluralidade de imagens causa, segundo a autora, uma certa cegueira, pois “o mundo visual sobrepõe-se ao mundo de sentidos e significados, deixando o homem perdido em meio a tantas informações com as quais confronta” (NOVAES, 2008, p.2), e é nessa perspectiva que as produções audiovisuais sobre *graffiti* se revelam, demonstrando diferentes experiências acerca da cidade para quem a assiste.

Na narrativa audiovisual, o olhar de quem a produz é evidenciado, as suas escolhas, a sua história, o seu mundo visualizado é transposto para a tela (essa seria a primeira história, a que é contada), no entanto, essa mesma história vai ser interpretada de diversas formas diferentes, a partir das experiências de quem assiste. Segundo Novaes (2008), ao se deparar com uma produção, três olhares se misturam, do personagem (ou a história contada), da câmera (o olhar de quem realizou a filmagem) e do espectador (que assiste à produção).

Quando se trata de *graffiti* e cidade, esses três olhares se sobrepõem e se complementam, construindo narrativas que serão diferenciadas para cada espectador. Ao produzir um *graffiti*, o artista conta uma história, constrói uma narrativa visual, que será absorvida por cada espectador; ao transformar essa narrativa visual urbana, constituída no âmbito da cidade, em narrativa audiovisual, o antropólogo (ou cineasta, ou aquele que produz um filme), cria uma nova narrativa, desenvolvida a partir do seu olhar e de suas experiências, para contar uma história; ao assistir, o espectador criará uma nova visão sobre a história contada, a partir de suas experiências vividas.

Segundo Ribeiro (2007), “o olhar etnográfico é uma dupla construção: propõe-se a ver e mostrar o mundo e a forma de o construir como linguagem e como processo de construção da linguagem” (RIBEIRO, 2007, p.11). Dessa forma, para o autor, a antropologia visual se concentra principalmente em três objetivos: utilizar as

tecnologias de som e imagem para a realização do trabalho de campo, construir um discurso ou narrativa visual e desenvolver retóricas convincentes (RIBEIRO, 2005, p.632-633). Considerando esses objetivos, de estruturar uma pesquisa de campo através da produção de uma narrativa visual, os *graffiti* se tornaram objeto filmado e re-filmado por diversos pesquisadores, a partir de diversos olhares.

Como exemplo podemos destacar o filme “Entre transgressão e arte”, em que o antropólogo da Unifesp Alexandre Pereira mostra parte de sua pesquisa a respeito do fenômeno da pichação na cidade de São Paulo, e como ela é uma parte que envolve arte urbana, cidade e vandalismo/transgressão, bem como a forma que o pixo se mostra enquanto elemento de comunicação de quem o produz. Muitos outros são os filmes que podem se destacar no contexto apresentado nesse ensaio, entre eles “Cidade Cinza” (2012), “Paredes que Gritam” (2016), e um dos mais famosos longa-metragem a respeito do tema: “PIXO” (2010). Em todos esses exemplos, podemos encontrar os elementos abordados ao longo desse artigo: uma narrativa visual existente (dos *graffiti* na cidade), uma narrativa construída (os filmes), e uma narrativa que será percebida pelo espectador, que será diferente para cada um que assistir a essas produções, pois a percepção será dada a partir das relações que você já possui a respeito dos *graffiti* e pichações e da sua manifestação na cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções audiovisuais propiciaram mudanças na forma de se observar a cidade. No presente ensaio, procuramos observar o *graffiti* e as pichações a partir da perspectiva do papel de comunicação exercido por eles na construção de uma imagem da cidade, e como a arte urbana estabelece relações diretas com as mídias digitais, visto que ambas exercem um importante papel de comunicação.

A cidade é um organismo vivo, que se comunica com todos aqueles que por ela transitam. Os *graffiti* e pichações, por sua vez, são uma das formas de expressão artística/visual que alteram a comunicação estabelecida no âmbito da cidade, por modificarem, de maneira rápida, o espaço urbano.

Essas manifestações (que são as mais variadas possíveis, como as de protesto, de identidade de um grupo, de mera ilustração, de retratação de pessoas, entre outras) são ainda uma das formas de expressão de diversos grupos que, muitas vezes, não possuem espaço na grande mídia ou nos espaços de arte denominados tradicionais. Os *graffiti* e pichações exercem, portanto, um importante papel de dar voz a grupos muitas vezes silenciados, por serem produzidos no âmbito do espaço público, acessível todos que circulam pela cidade.

Da mesma forma que a arte urbana, as novas mídias digitais, impulsionadas pela expansão do acesso à internet e aos meios de produção de narrativas digitais, seja por foto ou vídeo, permitem o lançamento de novos olhares sobre o espaço urbano, que são transmitidos para além daqueles que efetivamente estão em um determinado lugar da cidade.

Considerando essas questões, o presente ensaio procurou refletir como arte, cidade e comunicação estão cada vez mais associadas entre si, uma vez que, uma produção artística/visual que anteriormente poderia ser efêmera (como é o caso dos *graffiti* e pichações), se torna permanente ao ser retratada em uma foto ou vídeo.

Ao transformar fenômenos temporários em imagens duradouras, e difundi-los para muito além dos muros em que foram gravados, novas narrativas são construídas e reconstruídas, por todos que visualizam essa forma de arte. O *graffiti*, ao ser executado em um muro, se constitui uma primeira narrativa, gerada por aquele que produziu a arte. Uma segunda narrativa é construída por aquele que o observa, pessoalmente, ao circular pela cidade, com toda a bagagem individual que carrega em si. A partir do momento em que essa arte é transposta para a tela, através de uma lente, uma terceira narrativa é construída por aquele que grava, sendo que, uma quarta narrativa ainda será construída por aquele que acessa a mídia digital produzida. Assim, podemos perceber como um *graffiti* produzido em um espaço urbano resulta em diversas possibilidades de narrativas a serem construídas, a partir dos diferentes olhares que recaem sobre ele, direta ou indiretamente.

Podemos concluir, portanto, que o *graffiti* – enquanto elementos de comunicação – são narrativas visuais que permitem diversas interpretações para quem

o observa na cidade, sendo que, transformados em narrativa digital, a partir da lente de uma câmera, que estabelece um olhar específico para a imagem que quer ser passada, essas interpretações se tornam infinitas. Enquanto no âmbito da cidade, visto de uma forma presencial, o espectador vive o *graffiti* no seu contexto de inserção, e produz sua interpretação a partir de tudo que é possível ser observado, ao assisti-lo através de uma narrativa construída pelo olhar de outra pessoa, serão outros os pontos observados, uma vez que pode estar de frente a um símbolo de uma cidade que nunca esteve presente ou que desconhece e não possui relação nenhuma, além de estar sujeito ao recorte realizado pelo olhar do outro (que podem resultar em uma narrativa mais limitada, direcionada, ou mais expansiva, a depender da forma como foi registrado aquele *graffiti*).

A constituição da imagem da cidade se dá, portanto, pela relação entre observador e objeto, e será influenciada por diversos fatores. Muitos são os aspectos que influenciam na produção dessa imagem, desde o lugar que se observa (se pessoalmente ou pelo olhar de outra pessoa traduzido em uma fotografia ou filmagem), até o que é possível se observar (dependendo da distância e de limitações ou barreiras visuais existentes), tudo isso juntado às memórias trazidas pelo observador, fundamentais para a construção dessa narrativa criada.

Dessa maneira, é essencial percebermos como o olhar (para além do ver) é fundamental na percepção da realidade que nos cerca (ou nos é exposta), e de como nós, enquanto observadores, também somos parte fundamental na construção das narrativas visuais que emergem na cidade e na produção da própria imagem da cidade.

REFERÊNCIAS

BISSOLI, Daniela Coutinho. **Graffiti: paisagem urbana marginal. A inserção do graffiti na paisagem urbana de Vitória (ES)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, Espírito Santo, 2011.

CARDOSO, Sérgio. **O Olhar Viajante (do Etnólogo)**. In: NOVAES, Adauto. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 (p. 347-360).

CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. In: NOVAES, Adauto. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 (p. 31-63).

FURTADO, Janaína R; ZANELLA, Andréa Vieira. **Graffiti e Pichação: Relações estéticas e intervenções urbanas**. Revista Visualidades, v. 7, n.1 (2009), publicado em 20-04-2012 (p. 138-155). Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18123/10812>. Acesso em: outubro de 2020

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HOLTHAUSEN, Jheison; BRITO, Glaucia da Silva. **Imagens mescladas: expressões da arte de rua, a pop art e o cinema**. Discursos fotográficos, Londrina, v. 6, n. 8, jan/jun. 2010. (p 53-77). Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/5175>. Acesso em: janeiro de 2019.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Edições 70, Lisboa, 1999.

MARTINS, Jeyson Duarte; SILVA, Luiz Augusto Seguin Dias e; BRITO, Ruan Carlos Sasaki. **A Arte Graffiti e a Indústria Cultural**. VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte, Belém-PA, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0233-2.pdf>. Acesso em: janeiro de 2019.

MICHALOVZKEY, Sérgio Ronaldo Skrypnik. **Grafite em Vila Velha: a transgressão se faz “presente”**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, Espírito Santo, 2013.

NOVAES, Aline da Silva. **O espaço urbano narrado pelo olhar cinematográfico: o cinema como mediação da experiência na cidade**. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2008/resumos/R9-0303-1.pdf>. Acesso em: janeiro de 2019.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O Olhar do Estrangeiro**. In: NOVAES, Adauto. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 (p 361-363).

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Intervenção Urbana: vandalismo ou arte?**. In: I Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações, 2007, Curitiba. Anais do I Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações Curitiba: Universidade Federal do

Paraná, Depto de Geografia, 2007. Disponível em: <http://www.neer.com.br/anais/NEER-1/comunicacoes/elisabeth-prosser.pdf>. Acesso em: janeiro de 2019.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2005, vol. 48, n.2 (p. 613-648). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v48n2/a07v48n2>. Acesso em: janeiro de 2019.

RIBEIRO, José da Silva. **Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual**. Doc On-line, m. 03, Dezembro 2007, www.doc.ubi.pt (p. 6-54). Disponível em: http://doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf. Acesso em: janeiro de 2019.

STAHL, Johannes. **Street Art**. Tradução de Ana Inácio e Helena Morbey. Ullmann Publishing, 2009.

TORRES, Natalia Pérez. **O lugar do Graffiti no centro da Bogotá contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, 2015.

ZAIDLER, Waidemar. **Arte Pública e Arte de Rua: Graffiti versus grafite**. Revista Farol (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes PPGA UFES), ano 9, n. 9, jul. 2013, publicado em 31-10-2015 (p. 125-135). Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11368/7928>. Acesso em: julho de 2018.





Artista: **Áureo Rosa**

(RE)PRODUÇÃO POPULAR DO MODERNO: APROPRIAÇÕES DA COLUNA DO PALÁCIO DA ALVORADA

THE POPULAR (RE)PRODUCTION OF MODERN:
APPROPRIATIONS OF PALÁCIO DA ALVORADA COLUMN

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4666978>

Envio: 21/10/2020 ♦ Aceite: 26/10/2020

Talles Lopes de Oliveira



Artista Visual e Graduado em Arquitetura e Urbanismo
pela Universidade Estadual de Goiás.

Laila Beatriz da Rocha Loddi



Arquiteta e urbanista pela UFSC; Mestre em Arte e
Cultura Visual pela UFG; Professora do Curso de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de
Goiás. Doutoranda PPG/FAU UnB

RESUMO

Impulsionando todo um ciclo de mudanças, a construção de Brasília ativou um imaginário desenvolvimentista e consolidou o signo de modernidade no país. Talvez pela veiculação de Brasília na grande mídia, apresentando edifícios de grande excepcionalidade plástica como o Palácio da Alvorada, pode-se testemunhar na década de 1960 um processo de popularização do moderno. Diversas construções nos centros urbanos e no interior do Brasil utilizaram o formato da coluna do Palácio, apropriação comumente analisada sob a perspectiva da dicotomia entre cânones arquitetônicos e a produção não-oficial, porém, que pouco aprofunda-se nas especificidades desta interpretação popular que envolve tanto casas suburbanas quanto edifícios institucionais em pequenas prefeituras do interior. Nesse sentido, este ensaio busca contribuir à historiografia se debruçando sobre a recorrência desse elemento específico em um conjunto de construções brasileiras apresentado na pesquisa “Construção Brasileira” que propõe mapear, catalogar, e construir uma iconografia da apropriação popular do moderno, debatendo seus pressupostos

PALAVRAS-CHAVE: Coluna do Palácio da Alvorada; Apropriação; Arquitetura popular; Moderno; Construção brasileira.

ABSTRACT

Boosting a whole cycle of changes, the construction of Brasília activated a developmentalist imaginary and consolidated the sign of modernity in the country. Perhaps due to the placement of Brasília in the mainstream media, featuring buildings of great plastic exceptionality such as the Palácio da Alvorada, there was a process of popularization of the modern in the 1960s. Several constructions in urban centers and in the interior of Brazil used the format of the Palace column, appropriation commonly analyzed from the perspective of the dichotomy between architectural canons and unofficial production, however, which has little depth in the specificities of this popular interpretation that involves both suburban homes and institutional buildings in small townships in the interior. In this sense, this essay seeks to contribute to the historiography focusing on the recurrence of this specific element in a set of Brazilian constructions presented in the research “Construção Brasileira” which proposes to map, catalog, and build an iconography of the popular appropriation of the modern, debating its assumptions.

KEYWORDS: Palácio da Alvorada Column. Appropriation. Popular Architecture. Modern. Brazilian Builds.

INTRODUÇÃO

A construção de Brasília emerge como um acontecimento singular na história do Brasil, ao se estabelecer como referência no debate internacional da arquitetura e por ser uma circunstância que redefiniu a realidade geopolítica do país. Sua legitimação esteve sempre relacionada a um jogo simbólico em que as imagens e a arquitetura se tornaram signos do novo e das mudanças em curso, pois fazer da construção da capital também uma construção imagética dos discursos de progresso e modernização era também mobilizar a opinião pública a favor dos intentos da nova capital. Buscando a expressão do espírito de monumentalidade e imponência, amplamente debatidos pela historiografia do campo, foram projetados e construídos edifícios icônicos com peculiaridades em relação ao movimento moderno europeu, traduzidos pelo vocabulário de progresso cultural e técnico em curso no país naquele período.

Com efeito a nova capital foi concebida, no espírito de seu fundador, como um símbolo do desenvolvimento do Brasil e da união nacional, como uma afirmação da grandeza e da vitalidade do país, de sua capacidade de empreendimento e sua confiança no futuro. A ideia que ela representava só podia desempenhar sua missão de galvanizar a opinião pública, através de um êxito arquitetônico grandioso que levasse a marca de uma personalidade forte (BRUAND, 1981, p.183).

A produção e reprodução dessa construção imagética de Brasília fora do meio institucional do Estado fez visível o sentimento de recepção de parte da sociedade à nova conjuntura - recepção muitas vezes manifestada na apropriação, revisão e replicação de elementos formais da arquitetura da capital em construções por todo país, demonstrando uma assimilação da ideia de desenvolvimento, de progresso, do moderno e outras significações. A partir de Brasília, em função de sua notoriedade enquanto evento de dimensão internacional e por conta da extensa circulação de seus feitos heroicos nos veículos midiáticos, passou-se a testemunhar uma interlocução entre a arquitetura modernista e as culturas construtivas informais no Brasil, registrando a penetração e pregnância de uma identidade modernista brasileira. Logo, a linguagem arquitetônica da capital e alguns de seus elementos específicos passam a surgir fora do circuito oficial, sendo apropriados e reproduzidos em construções desenvolvidas por desenhistas, pedreiros, mestres-de-obras, engenheiros ou pelos próprios usuários, assimilando outros sentidos e significados ao dialogar com outros modos de operação.

Dentro desse espectro de elementos em interlocução, a partir da correlação entre o Modernismo Brasileiro e a autoprodução construtiva informal, foi de interesse desta pesquisa a coluna do Palácio do Alvorada, hoje residência oficial do presidente da república, cujo nome enunciava o alvorecer de um novo tempo. Tensionando as relações entre tradição e modernidade, a colunata do edifício de Oscar Niemeyer foi replicada enquanto narrativa imagética e desejo de expressão individual marcado pelo signo do desenvolvimento. O deslocamento deste elemento formal define um trânsito entre o edifício paradigmático e a recombinação de seus fragmentos em outros contextos, notadamente distantes da capital federal e do capital produzido e acumulado em país estruturalmente desigual. Movida por estas inquietações, esta pesquisa realizou um levantamento de construções em diferentes localidades do Brasil que se apropriaram e reelaboraram a coluna, estabelecendo uma iconografia da reprodução desse elemento. Assim, busca-se discutir o moderno popularizado não como um largo grupo homogêneo, mas como um conjunto multifacetado que abrange diferentes lógicas de produção

arquitetônica que refletem a paisagem heterogênea construída na periferia do pensamento moderno.

POPULARIZAÇÃO E SUBVERSÃO DO CÂNONE

Com ampla difusão nos veículos de comunicação em massa, Brasília potencializou o ingresso do repertório arquitetônico moderno para além de um público especializado. Desde a publicação do projeto do Palácio da Alvorada em 1957, o perfil característico de suas colunas passou a circular em propagandas de bancos, companhias aéreas, fábricas de automóveis, bem como serviu de “cenário para coroar miss e para propalar os carros mais modernos” (VIDESOTT, 2009, p.97). Deslocadas de seu sentido estrutural e arquitetônico, as colunas do palácio ganharam destaque e tornaram-se linhas estilizadas, de maneira que “aproveitadas e reaproveitadas transformaram-se em símbolo de modernidade, requinte, boa qualidade, beleza etc.” (VIDESOTT, 2009, p.98).

Se por um lado a evidência das colunas deve-se ao destaque dado à sua proeminência formal nas publicações, atraindo para si a atenção do leitor e a desviando do volume do edifício, como aponta Videsott (2009), por outro, o destaque surge de uma pretensão arquitetônica que privilegiou a arcada em relação ao conjunto desde sua concepção. Seguindo a análise de Bastos e Zein (2011), as colunas sugerem sustentar uma ampla cobertura permitindo um espaço amplo e flexível, no entanto, tratam de sustentar somente parte da carga da laje da galeria, enquanto o restante do edifício estrutura-se de maneira independente. Assim, em um avesso do funcionalismo moderno e apesar do papel estrutural secundário, as colunas foram destacadas numa provável pretensão de simbolizar o “desenvolvimento do Brasil e da união nacional, como uma afirmação da grandeza e da vitalidade do país” (BRUAND, 1981, p.183).

Nessa perspectiva, o paradigma construtivo em Brasília passa não somente pela produção do espaço, mas fundamentalmente pelo campo da produção simbólica, e logo pelo campo do discurso, das narrativas e das subjetividades. Esse sentido latente na concepção das colunas do Palácio da Alvorada é ainda mais visível nas suas reproduções em casas autoconstruídas Brasil afora. Se no palácio a estrutura e a divisão em três

pavimentos são ocultadas e dissimuladas pela arcada, em contrapartida nas casas conserva-se um espaço doméstico tradicional atrás de fachada pomposa que reproduz a entrada de um palácio. Ambas deflagram a produção arquitetônica como produção de narrativa; a primeira como epopeia do estado-nação, a segunda como reinvenção da primeira, na medida em que reelabora a narrativa oficial a partir do campo das subjetividades estabelecido na produção de não-arquitetos.

Fernando Luiz Lara (2005) apresenta uma investigação sobre o modernismo brasileiro pela perspectiva da recepção e da apropriação de seu vocabulário formal, buscando compreender a presença desse movimento arquitetônico no Brasil dos anos 1950. O autor problematiza a conhecida afirmação de que a arquitetura do movimento moderno não é popular, realizando um estudo de residências de classe média da cidade de Belo Horizonte que apresentam uma sobreposição de vários elementos, muitas vezes conflitante em termos compositivos, mas que “revelam signos mais complexos e mais híbridos que os modelos mais ricos nos quais se inspiram” (LARA, 2005, p.177). Nesse sentido, esta autoprodução “se aproxima dos conceitos de colagem e montagem da vanguarda modernista, quando ajuntam num mesmo espaço signos diversos e muitas vezes paradoxais, remetendo a leitura a significados diversos advindos de múltiplos contextos” (LARA, 2005, p.177). O estudo de Lara reflete uma relação paradoxal entre tradição e modernidade, visto que revela que o interior das casas analisadas apresenta planta bastante convencional e utilitária - reflexo de uma estrutura colonial e patriarcal brasileira - praticamente a mesma do início do século XX, enquanto a fachada adota elementos da arquitetura moderna como signo de status.

Tendo como referência esta e demais investigações sobre autoconstruções, e buscando delinear as possíveis relações da arquitetura moderna com a arquitetura inventada e autoconstruída no Brasil, a publicação “Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga” (2018) se debruçou sobre a recorrente apropriação das colunas do Palácio da Alvorada em um contexto construtivo variado e inespecífico. Articulando imagens encontradas em sítios da *web* ou em derivas pelo *Google Street View*, a pesquisa em torno da publicação mapeou e documentou um grupo heterogêneo de exemplares dessas apropriações, que somou 46 edifícios distribuídos em 14 estados

brasileiros. Investigando as imagens encontradas fortuitamente na pesquisa virtual, as motivações que movimentam essa produção parecem envolver desde o desejo dos moradores por incorporar, destacar e afirmar a imagem de modernidade em suas residências e consequentemente em seus modos de vida, quanto a intenção de pequenas prefeituras em reproduzir os símbolos do desenvolvimento estatal, refletindo em um esforço de se inserir em uma espécie de metanarrativa representada pela arquitetura moderna.



Figura 1: Taquara, RS. Fonte: Google Street View, 2011.

Essa qualidade do modernismo brasileiro enquanto vocabulário para algum tipo de narrativa épica vinha se desenvolvendo mesmo antes de Brasília. O catálogo e a conhecida exposição *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942* (MOMA, 1943), não só apresentavam a arquitetura moderna do país, como narrava uma espécie de triunfo da modernidade por realizar um diálogo entre o tradicional e o novo, entre o barroco e o moderno. Endossava assim o modernismo como símbolo da virada

desenvolvimentista em países periféricos, uma vez que ele articulava os aspectos tradicionais ou “não-modernos” não mais como sinônimos de algum tipo de atraso, mas como ferramentas de transformação da sociedade. De tal maneira que a partir da projeção de eventos e publicações como *Brazil Builds* e da afirmação de Brasília como plano discursivo de território conquistado e desenvolvido, a arquitetura moderna veio a instituir uma narrativa oficial sobre o espaço construído no Brasil que confluía com os feitos arquitetônicos excepcionais, raramente levando em consideração os intercâmbios possíveis com os espaços produzidos na periferia das suas narrativas.

Nessa perspectiva, a publicação “Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga” não somente resgata o nome da exposição como jogo semântico para destacar o elemento moderno presente em construções tidas como arcaicas ou desprovidas de valor construtivo ou estético, como também realiza a apropriação do próprio formato de seu catálogo, apresentando várias construções informais inventariadas que reproduziram o desenho das colunas do Palácio da Alvorada. Dessa forma, “Construção Brasileira” articula uma possível iconografia dessas apropriações, em um esforço de delinear um campo que opera suas narrativas com uma dada autonomia na medida em que desloca as narrativas oficiais para uma dimensão estritamente subjetiva.



Figura 2: Catálogo “Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga”.
Acervo pessoal Talles Lopes, 2008.

MODERNISMO POPULAR E KITSCH

Como apontado por Freire (2015), a abordagem teórica da incorporação do vocabulário moderno por não-arquitetos tem envolvido terminologias como *kitsch* e “modernismo popular”, revelando distanciamento desta produção anônima que costuma ser associada ao pré-moderno e ao subsidiário e, portanto, desprovida de importância. No livro “Arquitetura *kitsch* suburbana e rural” (GUIMARÃES, CAVALCANTI, 1982), o termo *kitsch* acaba por designar uma leitura marcada por estereótipos, uma vez que reitera a ideia de falsidade, exagero ou superficialidade na reprodução ornamental de elementos funcionais recorrente na arquitetura informal, como na replicação das colunas do Alvorada sem fins estruturais. Por outro lado, a pesquisa dos autores extrapola a produção arquitetônica oficial e enaltece a emergência de um tipo de manifestação cultural carregada por uma visão antropofágica nas construções realizadas sem arquitetos. A já citada pesquisa de Fernando Luiz Lara apresentada em “Modernismo popular: elogio ou imitação?” (2005) ou *The Rise Of Popular Modernist Architecture In The Brazil* (2008) aponta para uma possível ampliação dos sentidos dados ao moderno, abrangendo sua produção não oficial e logo parte significativa do ambiente construído no país:

Tratada na maioria das vezes como *kitsch* (GUIMARÃES, 1982) ou como manifestação degenerada resultante da simplificação e banalização dos parâmetros norteadores da boa arquitetura moderna brasileira (SAIA, 1954), a apropriação popular do modernismo brasileiro é descartada da historiografia por uma série de razões, como simplificação formal, consumo de elementos e ausência de unidade, que, se aplicadas às obras dos anos de 1960 e 1970, condenariam boa parte do trabalho dos melhores arquitetos do país (LARA, 2005, p. 173).

Apesar de tratar desta prática construtiva não-oficial como elogio à arquitetura modernista e como adaptações do modernismo em paradigma dominante, a terminologia usada por Lara implica inevitavelmente em dificuldades recorrentes em torno do tema das culturas populares. Frequentemente as abordagens que se voltam a esse campo perpassam três extremos, conforme sinaliza Richard (2002): a mitificação

ideológica, que sustenta a categoria povo em um bloco homogêneo heroico e revolucionário, sem contradições; a romantização nostálgica, que folcloriza as práticas em uma fantasia de pureza, como se não houvessem permanentemente contaminações; e o paternalismo condescendente: a domesticação de suas criações em hierarquias de gosto, inferiorizando o popular e neutralizando seu potencial desviante.

Tendo estes limites sinalizados e observando como o popular subverte ideologias de gosto e cria fissuras na cultura oficial e dominante, pode-se delinear a recriação do moderno na autoconstrução e na experiência criativa de não-arquitetos como um campo de invenção de “práticas comuns”, associando às práticas que Certeau (2007) aponta como operações táticas cotidianas do “fraco” – aquele que nas redes dos dispositivos de vigilância é tido como consumidor, dominado, indisciplinado, mas que criativamente se “reapropria do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (CERTEAU, 2007, p.41). As apropriações de elementos estéticos simbólicos da modernidade na autoconstrução suburbana incidem em práticas comuns de reinvenção de símbolos oficiais, somados às mais variadas referências culturais, em um entrelaçamento criativo que desloca o consumidor para o papel de produtor. Talvez esteja aí um de seus principais potenciais criativos e desviantes. Possivelmente resida nessa prática subversiva da apropriação selvagem de elementos formais da arquitetura moderna as brechas de potência latente no que o modernismo brasileiro tem sido criticado pela historiografia (FRAMPTON, 1997), ou seja, uma inadequação cultural, ambiental e climática. Nas apropriações comuns - abarcando aqui as culturas de pessoas comuns, isto é, a cultura que se fabrica no cotidiano - o moderno como vocabulário fabricado institui um campo de invenção, na medida em que é compartilhado e reinventado pelos sujeitos comuns que produzem a cidade.

Se por um lado a introjeção dos bens simbólicos da elite é vista como o prenúncio da vinda de seus bens materiais pelos seus usuários (PULS, 2019), por outro lado esses bens passam pela interferência efetiva de seus construtores, produzindo soluções plástico-construtivas originais e reinventando os padrões arquitetônicos apropriados. Dessa forma, nas práticas de autoconstrução de moradia onde o repertório formal da arquitetura oficial é agregado pelas práticas construtivas artesanais/tradicionais, os

traços de autoria e as particularidades técnicas subjetivas dos usuários se sobressaem sobre as formas, de maneira que essas são ressignificadas e literalmente reinventadas.



Figura 3: Casa em Manaus, AM. Fonte: Acervo pessoal Talles Lopes (2020).

Henrique Perazzi de Aquino¹⁸ narra a trajetória de Reynaldo Rubens Rosa, o Seu Pininho em Bauru/SP, que ao deparar-se com uma publicação da Revista Manchete, recortou dela uma fotografia do Palácio da Alvorada, realizando a partir daí vários desenhos. Segundo relato de Aquino, Rosa lançou mão dos conhecimentos adquiridos na construção civil, e sem usar fôrmas trabalhou somente com pequenos tijolos e cacos, chegando a destruir as colunas e reconstruí-las para que ficassem o mais semelhante possível às de Brasília.

Na autoconstrução há uma peculiaridade em relação à construção por empreita: aqui o construir é para si mesmo e não para o outro. O trabalho no canteiro passa a ser

¹⁸ Disponível em: <<http://mafuadohpa.blogspot.com/2010/04/memoria-oral-85-um-avatar-do-alvorada.html>> Acesso em: 9 de junho 2019.

uma estância de autonomia criativa; a prática construtiva não se dá por vínculo empregatício, mas pela genuína manifestação do desejo de criar e habitar. As transformações da coluna em tamanho e proporção revelam leituras próprias e artesanias construtivas. Essa cultura construtiva intuitiva parece operar um empréstimo do repertório da arquitetura institucional, como maneira de se legitimar em relação à cultura oficial, reiterando a ordem vigente mas a subvertendo na medida em que se utiliza dela como invólucro para configurar seus próprios modos de fazer e de criar. Esta perspectiva vai de encontro ao princípio das táticas cotidianas enunciadas por Certeau (2007) como operação que desloca o consumidor para o papel de produtor na medida em que permite ao sujeito inventar seu cotidiano graças às artes de fazer: astúcias e operações de resistência onde ele se apropria dos códigos, objetos e espaços, e os altera. A reprodução dos signos de uma cultura erudita, digamos, é então uma brecha no campo simbólico submetido e controlado da cultura. A arquitetura informal simula sua norma, mas não a efetiva, e segue continuamente se apropriando e redefinindo esses símbolos a partir das próprias práticas. Assim, os signos da cultura dominante são assimilados, mas também dissolvidos, processados pela própria autonomia em uma resposta antropográfica aos moldes oswaldianos.

MODERNIDADE, MODERNIZAÇÃO E COLONIALISMO

As construções catalogadas em “Construção Brasileira” - em sua maioria residências - apresentam em suas fachadas a coluna do Palácio da Alvorada inserida nas mais variadas composições, que vão desde desenhos neocoloniais (uma mistura do modelo representado pela Fazenda Colubandê¹⁹ com o palácio moderno) até desenhos em alto relevo como aqueles presentes no *art déco* de casas populares do nordeste do Brasil. Apesar da extensa variedade plástica, a relação entre o interior e o exterior desses edifícios parece ser uma constante nos exemplares mapeados: se o exterior manifesta

¹⁹ A fazenda Colubandê (São Gonçalo/RJ, século XVII), casa colonial com varandas, colunas e capela lateral, ocasionalmente foi trazida à tona pela historiografia como possível referencial arquitetônico do Palácio da Alvorada, em função das duas obras estabelecerem relações elementares.

na fachada o signo imponente da modernidade, o interior trata de conservar a distribuição espacial típica das casas tradicionais brasileiras. Mauricio Puls (2019) caracteriza essa lógica como uma dupla falsidade, ou seja, o usuário dissimula o que ela é (uma casa comum) e simula o que ela não é (um palácio).

A necessidade de autoprodução de arquitetura é sintomática do alheamento da população dos ciclos de modernização. Por outro lado, a “dupla falsidade” na apropriação comum do vocabulário moderno faz-se como subversão dessa marginalização, na medida em que na ordem do simbólico toma para si um lugar no discurso da modernidade. Com efeito, operando justamente na contradição de uma modernidade sem modernização - figurada na dissimulação do palácio na fachada de construções informais - que se estabelecem narrativas com potencial de reelaboração dos sentidos de modernidade. Trata-se de uma fresta para visualizar a modernidade como projeto polêmico e suspeito cujos sentidos manifestam conflitos não resolvidos. A estética indisciplinada e desviante do modernismo popular é ao mesmo tempo o limite do empreendimento moderno e sua perpetuação: se essa elaboração informal confirma o fracasso da modernização ela também confirma seu triunfo enquanto construção imagética.

Questionando se a modernidade é acessível para a maioria das pessoas, e afirmando que a modernização agravou as desigualdades em quase todos os países latino-americanos, Canclini (2000) sugere que a modernidade ainda não terminou de chegar à América Latina, ou seja, que os avanços modernos não chegaram totalmente e nem para todos. É utópico pensar em modernização sem emancipação; sem um racionalismo democrático, uma industrialização e produção agrária consistente, ou um ordenamento territorial urbano estrutural conformando espaços públicos onde os cidadãos convivam democraticamente (CANCLINI, 2000, p.24). Como impulsionar a modernidade cultural quando a modernização socioeconômica é tão desigual? Para o autor, o projeto modernizador da forma como tem sido conduzido, gera consumidores no lugar de cidadãos se não permite a democratização dos bens e serviços.

Canclini (2000) adota com flexibilidade a distinção feita por autores como Habermas e Marshall Berman entre modernidade como momento histórico,

modernização como processo socioeconômico e modernismos como projetos culturais que renovam práticas simbólicas. O autor faz uma revisão das teorias da modernidade, desmascarando o que há de etnocêntrico na generalização da modernidade, concluindo provisoriamente que suas formas são variadas e por vezes contraditórias, sendo indispensável “reconhecer as formas locais de simbolizar conflitos, de usar as alianças culturais para construir pactos sociais ou mobilizar cada nação em um projeto próprio, evitando o isolamento ilusório das identidades locais” (CANCLINI, 2000, p.40).

Ainda seguindo as pistas de Canclini (2000), a incerteza em relação à modernidade deriva dos cruzamentos socioculturais onde o tradicional e o moderno se misturam, em um permanente trânsito entre nações, etnias e classes. O autor defende a ideia de que a divisão abrupta entre tradicional e moderno, ou entre culto e popular, não funciona, sendo necessário demolir essa “divisão em pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura (...) através de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor, que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente (CANCLINI, 2000, p.19).

Com relação às produções populares é necessário compreendê-las como um campo de tensões, interferências e elaborações, constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas origens. Ao invés de analisar estas manifestações buscando suas “purezas” - em uma suposição de que o popular seria o tradicional - é preciso um “novo tipo de investigação que reconceitualize as transformações globais do mercado simbólico, levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências” (CANCLINI, 2000, p.245).

A perspectiva de uma modernidade através de uma modernização ainda precária, fica latente na assimilação dos signos do “novo” como a coluna do Palácio da Alvorada nos edifícios públicos em regiões periféricas em relação aos centros produtivos do país. Uma vez que parecem compensar ou legitimar a presença rarefeita do Estado e seu arcabouço técnico e sociopolítico através de uma compensação retórica que torna iminente a presença da modernidade no campo simbólico. Nesse sentido, pode-se testemunhar construções como um porto em Novo Aripuanã-AM às margens do rio

Madeira, bacia do rio Amazonas, em que as colunatas surgem sob os escritos “Nós amamos o Brasil” reiterando uma narrativa na qual modernidade e modernização alcançam os confins do Brasil na figura do estado-nação.



Figura 4: Catálogo “Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga”.
Acervo pessoal Talles Lopes, 2008.

Essa maneira de observar uma arquitetura sem arquitetos leva à constatação de que se trata, na realidade, de uma modernidade global colonial (VON OSTEN, 2009). No bojo do pensamento da descolonização, identificando uma fenda na visão modernista de planejamento de cima para baixo, se reconhece que arquiteturas têm sido produzidas em todo o mundo sem a intervenção de arquitetos. Este reconhecimento pode sugerir uma virada epistemológica no campo, ou seja, “a leitura política das autoexpressões espaciais pode oferecer novas metodologias e uma compreensão alternativa da sociedade, por meio de uma maneira de pensar que tenta conectar a questão do design à política, na perspectiva de um mundo globalizado” (VON OSTEN, 2009, s/p). Essa mudança de perspectiva pode sugerir possibilidades de repensar certos conceitos, sinalizando uma compreensão mais ampla do conceito de participação.

Para Marion Von Osten (2009) as trajetórias da modernidade colonial levam a zonas de contato afetada por conceitos e práticas cotidianas pequenas em escala, mas globalmente massivas em número e impacto. É preciso repensar as formas de liberdade oferecidas pelas sociedades liberais:

Do ponto de vista das investigações sobre as práticas cotidianas de apropriação e autoconstrução no sul global, a questão central diz respeito a cuja liberdade estamos falando e de que perspectiva (...) As tensões dentro do projeto moderno ainda precisam ser resolvidas, porque pouca atenção foi dada aos papéis desempenhados pelos atores decisivos na transformação da modernidade. As diferentes maneiras pelas quais as várias esferas da modernidade - socioeconômica, artística, política e assim por diante - estão inter-relacionadas foram e ainda são reguladas por um regime que muda através de negociações, conflitos e lutas (VON OSTEN, 2009, tradução nossa).

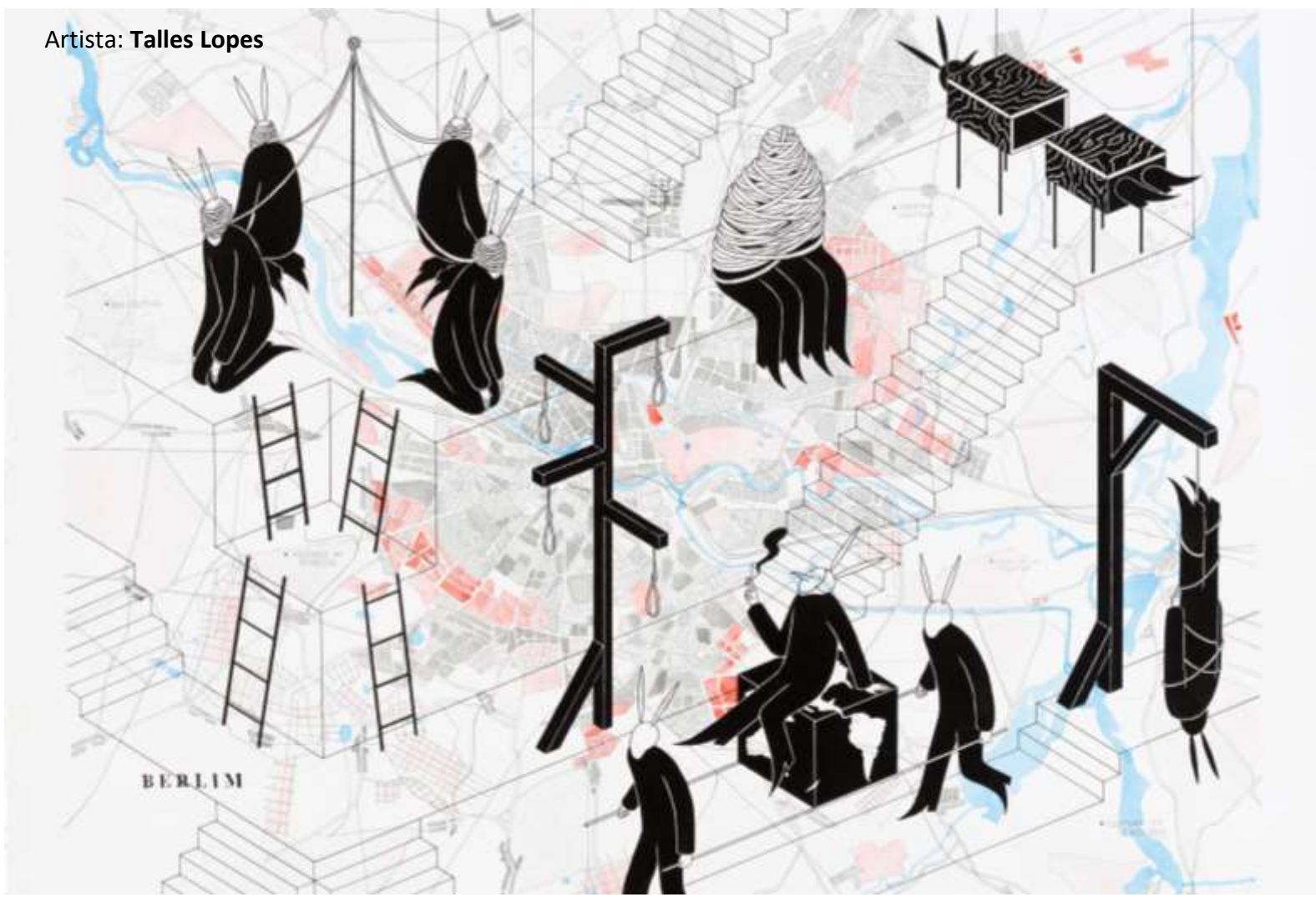
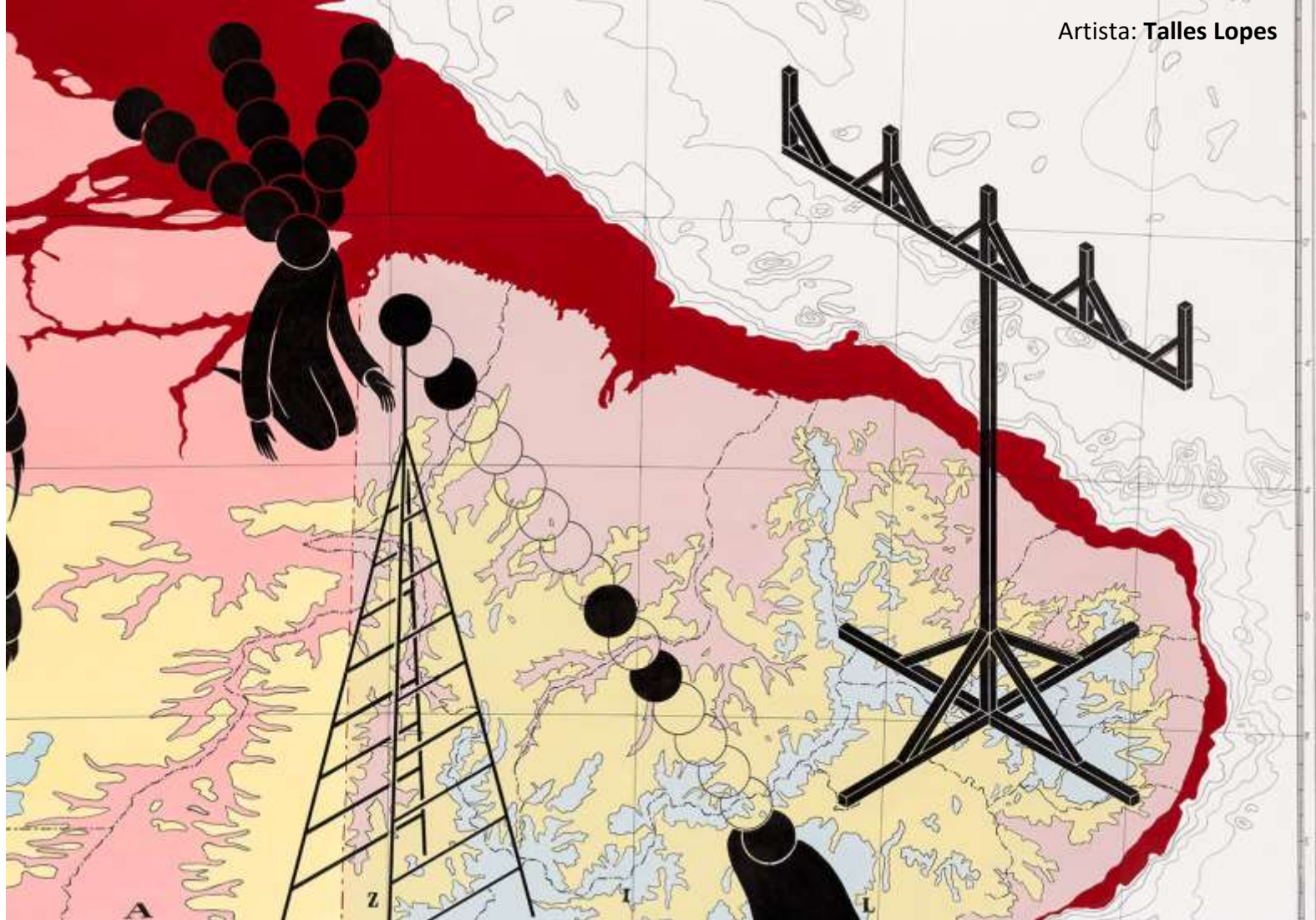
CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

Observar a apropriação da coluna do Palácio da Alvorada na autoprodução enquanto uma operação crítica de reelaboração e ressignificação permite perceber como o repertório formal da arquitetura moderna foi incorporado pelas culturas construtivas informais no Brasil, criando trânsitos e novas possibilidades de construção de narrativas que incluem grupos sociais e objetos marginalizados.

A pesquisa desenvolvida na publicação do catálogo “Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga” realiza uma documentação da cultura material por meio do mapeamento e catalogação de exemplares de construções autoproduzidas e suas relações estabelecidas com a arquitetura oficial. Investigar essa abordagem desviante da invenção construtiva realizada por pedreiros, mestres-de-obras, desenhistas e pessoas comuns como sujeitos criativos, responsáveis por ressignificações da arquitetura oficial, desestabiliza as noções de participação e evidencia a possibilidade de maior autonomia criativa na concepção e desenvolvimento de edificações, cidades e territórios.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil, Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 5ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREIRE, Adriana Leal de Almeida. **Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira: uma abordagem historiográfica**. 2015. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.
- GUIMARÃES, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura kitsch: suburbana e rural**. Ed. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- GOODWIN, Philip L. **Brazil builds: architecture new and old 1652-1942**. Nova York: the Museum of Modern Art, 1943.
- LARA, Fernando Luiz Camargos. **Modernismo popular: elogio ou imitação?** Cadernos de arquitetura e urbanismo. Belo Horizonte: Dezembro de 2005. v. 12, n. 11, p. 171-184.
- _____. **The Rise of Popular Modernist Architecture in Brazil**. Gainesville: University Press of Florida, 2008.
- OLIVEIRA, Talles Lopes de. **Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga**. Anápolis, 2018. Dimensões variáveis.
- PULS, Mauricio. **Psicanálise das fachadas**. Revista Quatro Cinco Um. Março de 2019. Disponível em: <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/resenhas/a/psicanalise-das-fachadas>. Acesso em 20/02/2020.
- RICHARD, Nelly. **Las estéticas populares: geometría y misterio de barrio**. Revista de Crítica Cultural, Santiago de Chile, n. 24, p. 26-36, junho 2002.
- VIDESOTT, Luisa. **Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009. doi:10.11606/T.18.2009.tde-10092013-145157. Acesso em: 2020-04-27.
- VON OSTEN, Marion. **Architecture without architects: another anarchist approach**. e-flux journal #6, may 2009.



PATRIMÔNIO E PRESERVAÇÃO: ELO ROMPIDO EM ANÁPOLIS, GOIÁS

PATRIMONY AND PRESERVATION: A BROKEN LINK IN ANÁPOLIS, GOIÁS

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667773>

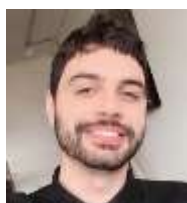
Envio: 11/08/2020 ♦ Aceite: 28/09/2020

Lara Ferreira Amaral



Graduada em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário de Anápolis - UniEvangélica (2018). Interesse na área de Urbanismo e Planejamento Urbano, Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo e Projeto Arquitetônico.

Mário Pinto Calaça Júnior



Arquiteto e Urbanista formado pelo Centro Universitário de Anápolis - UniEvangélica, com interesse em História da Arte, Projeto e Urbanismo, Patrimônio, Cultura e Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo.

Richardson Thomas da Silva Moraes



Arquiteto e Urbanista pelo Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica (2018). Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU-UnB). Pós-graduando em Design de Interiores pelo Instituto de Pós-graduação e Graduação (IPOG-Goiânia).

RESUMO

O presente artigo busca discutir a situação da preservação patrimonial em Anápolis, em especial no setor Central. A partir de um breve apanhado histórico é revelado o contexto da atual preservação na cidade, com poucos edifícios tombados e muitos de caráter patrimonial cultural, contudo, esquecidos, subutilizados e/ou escondidos atrás de propagandas, banners, faixas, fiações e fachadas extremamente agressivas à paisagem urbana. O trabalho dá foco a esses edifícios que fazem parte da história da sociedade Anapolina, os quais, devido a um desapego pelo patrimônio, acabaram no ostracismo. Objetiva chamar atenção para o poder identitário, numa perspectiva do patrimônio para as futuras gerações e questionar como e se tem ocorrido uma educação patrimonial na cidade, visto que para se preservar algo é necessário conhecê-lo.

PALAVRAS-CHAVES: Patrimônio; memória; arquitetura; Anápolis; educação patrimonial.

ABSTRACT

This article seeks to discuss the situation of patrimonial preservation in Anápolis, especially in downtown. Starting by a historical overview, it's revealed the current context of the preservation in city, with few heritage listed and a lot with cultural heritage character, however, forgotten, underused and/or hidden behind advertisements, banners, wiring and facades extremelly aggressive for urban landscape. The article also focus on buidings that are part of the history of Anapolis' society, on which ended up in ostracism because of a patrimony's detachment. It aims to call attention to identity power, in patrimony's pespective for future generation, and question how and if has occurred patrimonial education in the city, since, to preserve, it is necessary to know.

KEYWORDS: Patrimony; memory; architecture; Anápolis; patrimonial education.

INTRODUÇÃO - SOCIEDADE, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Ao discutir sobre cidades é possível notá-las, em essência, como espaços que abrigam indivíduos distintos. Indivíduos estes com todas suas particularidades – crenças, desejos e etc. –, em busca de um lugar democrático no qual consigam prosperar. A sociedade funciona como agente transformador das cidades, ditando histórias, adaptando-se a novos modos de vida, tornando-se palco da cultura. Essas histórias e riquezas (materiais e imateriais) perduram no tempo, da seguinte forma, como aponta Gleizer (2007):

Os homens, em nosso entender, fizeram e fazem a cidade, produto material e imaterial das relações sociais e econômicas complexas, mesmo que não saibam o que fizeram ou estão fazendo. São atores, agentes da ação social, mas nem sempre em condições de compreender a totalidade e complexidade do fenômeno em que estão inseridos e atuando. (GLEZER, 2007, p.14)

Construímos em nossas cidades essas relações sociais que moldam suas próprias imagens e identidades, sendo cada uma delas diferentes em sua natureza e evolução. Essas variadas histórias em diferentes contextos e agentes, produzem símbolos que refletem o que cada um é em determinado momento. Todos esses processos de transformações são combustíveis para a produção de história das cidades. Elas são sociais, fazem parte da cultura e a caracterizam. Entretanto, “é também particular, pois são determinados sentimentos e os valores singulares que vão sendo inscritos no espaço”, segundo Junior (2011, p.4). E é embasado nesse ato natural do ser humano de produzir memórias que se faz necessária a importância de preservar esses símbolos que retratam a identidade temporal de cada local, temporalidade esta que é resultado das características naturais e físicas de uma cidade, que segundo Barros (2007):

(...) é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a. (BARTHES apud BARROS, 2007, p.40)

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia, na procura do que as caracteriza e as distingue (LE GOFF, 2013, p.435). As memórias reproduzem a história, já que é a partir da perpetuação dos relatos que os indivíduos se sentem aptos e integrantes desse passado, formando assim a identidade cultural.

Essa identidade cultural se faz necessária dentro de um país, estado, cidade e comunidade e é produzida quando os cidadãos se dispõem a “preservar e divulgar os seus bens culturais”, dando início ao processo da “construção do *ethos* cultural e de sua cidadania” (PELEGRINI, 2006, p.116-117). Além disso, falar de memória coletiva é falar de patrimônio cultural.

Para entender como ocorre a preservação do patrimônio, tanto material quanto imaterial, na cidade de Anápolis, Goiás, o trabalho parte da ideia de que para se preservar um bem é necessário conhecê-lo, ou seja, patrimônio é campo de educação e que:

Devemos partir, por conseguinte, da constatação da existência, em nossa sociedade, de uma heterogeneidade cultural produzida por uma diferenciação das condições de existência, que se prende à estrutura de classe e resulta da reprodução de um modo de produção. Mas deve-se considerar também que esta diversidade está permeada, por sua vez, por distinções regionais associadas às peculiaridades de recursos naturais e a condições demográficas e históricas particulares que lhe dão conteúdos e formas específicas. (DURHAM, 2004, p.32)

Nesse sentido, a história da cidade goiana de Anápolis é marcada por suas variadas vocações durante o tempo e se destaca por ter obtido um rápido crescimento, que em todas suas fases de desenvolvimento fora influenciado e fomentado por sua localização entre as duas principais cidades da região: as capitais Goiânia e Brasília. Com toda a novidade desse contexto houve um anseio por destaque em meio as duas cidades, e como resultado natural das décadas de 40 e 70, o desejo pela tão sonhada modernidade adentra a sociedade Anapolina.

Esse espírito de modernização se caracterizava principalmente pelo desejo do progresso, cujo principais interessados eram grupos políticos e sociais da época que ansiavam pelo rompimento de todo o atraso. Valva e Silva (2018, p.19) afirmam que é a partir dessa necessidade de progresso e modernidade que as cidades se entregam as transformações e onde pode ocorrer o desapego e descaso com sua história e signos do passado.

Os pretextos dessas transformações são variados e podemos destacar a chegada da ferrovia na cidade – o plano chamado Estrada de Ferro Goiás (EFG) – em 1935 e a construção da mais nova capital do estado, Goiânia em 1933-1937, contribuindo diretamente para esse primeiro ímpeto de modernização acarretando novas construções de rodovias e obras de saneamento (VALVA; SILVA, 2018, p.20). Houve também a criação da nova capital do Brasil, Brasília em 1957-1960 com todos os princípios modernos que a sociedade imprimia na época e isso teve influências diretas em Anápolis, desde a concepção dos edifícios ao modo de viver. E ainda diretamente

ligado à essas transformações no estado, houve um fluxo intenso de imigrantes nesses períodos, todos em busca de uma nova e próspera permanência na cidade. Tais fatos marcaram, se estigmatizaram e se refletem na arquitetura da cidade em busca da modernidade, principalmente as reminiscências encontradas no setor Central. Contudo, é visível o descaso para com os bens, transparecendo a desvalorização de sua memória, a falta de educação e conhecimento de sua própria história, cedidas à ignorância e à força da especulação imobiliária na região. Colocando em risco esses elementos que datam o tempo, superam suas intempéries e ações e/ou desmantelamentos, ou seja, que são resilientes – resistentes frente às mais distintas ameaças – e intrínsecos à memória de um grupo.

ANÁPOLIS NA CORRIDA PELA MODERNIDADE

No decorrer de toda sua história a cidade de Anápolis teve seus edifícios transformados pelas tendências construtivas de cada época. Segundo Carvalho (2016, p.3), existiram três períodos que marcaram a produção arquitetônica na cidade: arquitetura da mineração, arquitetura da ferrovia e dos imigrantes e a arquitetura entre capitais.

A arquitetura da mineração foi marcada pela tipologia colonial, edificada em modelos tradicionais semelhantes às cidades mineradoras do século XVIII (VARGAS, 2015, P.97). O padrão descrito por Reis Filho (2004) para as casas do período do Brasil Colônia eram: edificação na parte frontal com fachada na testada do terreno; telhados com duas ou quatro águas; estrutura autônoma de madeira com base de pedra; paredes de taipa de mão ou de pilão; janelas e porta regulares em madeira (Figura 01).



Figura 01- Casa em estilo colonial onde James Fanstone iniciou sua clínica, em 1925. Fonte: Paulo Rosa, 1956, disponível em <<http://www.museuvirtual.ueg.br/documentos.html>>.

Já no segundo período a cidade passa por uma remodelagem brusca em suas casas urbanas pois na década de 1940 construtores italianos e ingleses já erguiam edifícios ecléticos, com a tipologia de casas apresentando porão alto, jardim lateral, varanda em perfis metálicos e fachadas ricamente decoradas e arrematadas por platibandas (ARRUDA; PEREIRA, 2009, p.6). Nesse último momento, as mudanças são mais visíveis tendo o estilo Art Déco como primeiro rompante (Figura 02), fato que Carvalho (2016) explicita que:

Em Anápolis, a arquitetura de linhas geometrizadas foi aplicada em galpões industriais; no conjunto abrigou a sede da administração pública, como em Goiânia; em lojas e residências. No geral, o déco imprimiu suas marcas, seja em construções novas ou em fachadas reformadas, junto a diferentes segmentos da população. (CARVALHO, 2016, p.5)



Figura 02 – À esquerda, casa com estilo eclética na Rua Manoel da Abadia, Setor Central, e à direita, Exemplar da arquitetura Art Déco na Rua Achiles de Pina, na década de 1940, demolida na década de 1970, em Anápolis, Goiás. Fonte: IBGE e Museu Histórico. Acervo Iconográfico.

No segundo rompante, devido a já mencionada construção de Brasília, vemos a influência da arquitetura modernista com traços da arquitetura de Oscar Niemeyer (Figura 03). As casas modernas na cidade são definidas por volta de 1950 e tem sua arquitetura marcante na paisagem. Arruda e Pereira (2009) apontam que:

A casa moderna anapolina possui volume simples, normalmente único, onde a platibanda esconde o telhado. A separação de funções é bem marcada, sendo o setor social o centro da casa a parte do qual desenvolvem-se os outros setores. A diversidade de revestimentos também é um elemento que esta casa anapolina partilha com residências como as de Goiânia ou do Rio de Janeiro. (ARRUDA e PEREIRA, 2009, p.10)



Figura 03 – Exemplar modernista localizada na Rua Engenheiro Portela denominada Residência Hanna Hajar (1970-1972). Fonte: Arquivo Pessoal.

Diante de todo esse cenário delineado, ainda permanecem pré-existências e/ou vestígios desses símbolos na paisagem da cidade, estando presentes, em sua maioria, no setor central e em bairros adjacentes. Nota-se que dentre todo esse arcabouço há poucos bens tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo eles: o Museu Histórico Alderico Borges de Carvalho (1907); a Escola Estadual Antesina Santana (1926); Coreto da Praça James Fanstone (1926); o prédio do Colégio Couto Magalhães (1932); a sub-estação ferroviária General Curado (1935); a Estação Ferroviária Prefeito José Fernandes Valente (1935); o prédio da Diretoria de Cultura, antiga Prefeitura e Fórum de Anápolis, localizado na Praça Bom Jesus (1938); o prédio da Escola de Artes Osvaldo Verano (1947); o Mercado Municipal (1951); e a Estação Engenheiro Castilho (1951)²⁰; a Casa JK (onde em 1956 Juscelino Kubitschek

²⁰ Categorização e locação em mapa realizado por Silva (2019) em “Do edifício histórico ao espaço urbano: um estudo sobre a Estação Ferroviária no Centro Pioneiro de Anápolis-GO”.

assinou o termo de transferência da capital federal para Brasília, DF); e a Fonte Luminosa da Praça Bom Jesus (década de 1960). Contudo, mesmo sendo um grupo pequeno de bens tombados, eles apresentam carência de cuidados, maiores divulgações e políticas públicas de incentivo a uma educação patrimonial, visto que boa parte da população se quer sabe de suas existências, a ignoram ou simplesmente não se importam. Ademais, é importante salientar que além dos bens protegidos pelo tombamento, há vários outros edifícios escondidos por entre as entranhas da cidade e que passam despercebidos mas que revelam trechos importantes da história de Anápolis. Isso faz parte de uma cultura pelo desapego que perdura na cidade há várias décadas.

ANÁPOLIS: A DEGRADAÇÃO DA MEMÓRIA

Anápolis possui uma cultura de modernização enraizada em sua história, todos os aspectos, que a fizeram clamar por esse anseio pelo novo, fizeram também com que se tornasse uma cidade com pouco zelo para com seus patrimônios, em especial os edificadas. A arquitetura é uma representante do tempo e da cultura e quando não se nota essa importância de conservar essas memórias coletivas, há um enfraquecimento de laços e, principalmente, gera uma ruptura com a identidade da sociedade local (VALVA; SILVA, 2018, p.22).

Em uma das análises realizadas por Valva e Silva (2018) em arquivos audiovisuais, as autoras constataram que em todos os acervos pesquisados que falavam sobre a cidade de Anápolis e seu desenvolvimento mostravam apenas o progresso e as potencialidades econômicas, contudo, em nenhum momento remetem aos aspectos que a levaram a tais potenciais e que:

A linguagem se mantém fixada na ideia de que a cidade é promissora e chegou onde chegou por força de suas qualidades junto ao povo trabalhador, independente dos fatores regionais e do contexto em que se insere. (VALVA; SILVA, 2018, p.29)

Essa cultura do progresso tem na maioria das vezes como protagonistas os agentes econômico-financeiros e políticos que buscam a todo instante tornar as cidades

numa “mercadoria a ser vendida, num mercado extremamente competitivo, em que outras cidades também estão à venda”, segundo Arantes, Vainer e Maricato (2002, p.78). Essa mentalidade forma cidades que tem como principal objetivo a valorização econômica, e quando essa competição não tem um planejamento urbano com o devido cuidado com a maioria dos usuários, gera cidades mercadorias que são usadas por todos mas feitas pela minoria. Nesse sentido, Anápolis se tornou refém do capital tendo como principal foco o lucro e, conseqüentemente, o desapego com o passado (evidente a cada geração).

Essa mentalidade reflete na cidade e em seus edifícios. O setor central de Anápolis é o bairro que sofre com as maiores transformações, pois é onde há o maior acervo edificado e abriga o principal fluxo para o comércio. Neste centro pioneiro, os exemplares de tipologia colonial foram sendo substituídos pela arquitetura moderna, anseio das expressões na virada do século XX (MANSO; RESENDE; PEREIRA; SILVA, 2011, p.2). Os exemplares que sobraram, em maioria edificações de cunho moderno, têm a situação atual marcada pelo desleixo. Muitos foram camuflados por fachadas comerciais, outros reconfigurados à medida que fossem convenientes ao uso. O resultado dessas interferências é uma paisagem modificada que blinda a história a cidade, onde o passado e a memória não se fazem presentes (Figuras 04 a 10).



Figura 04 – Rua Aquiles de Pina na década de 30, em 2009 e em 2020, respectivamente. Fonte: Vídeo Anápolis Ontem e Hoje 1 (0.09) e Arquivo pessoal dos autores.



Figura 05 – Rua 15 de dezembro com a Rua Barão de Cotegipe, Agência Chevrolet em 1951, Posto Tremendão em 2009 e 2020, respectivamente. Fonte: Vídeo Anápolis Ontem e Hoje 2 (2.58) e Arquivo Pessoal.



Figura 06 – Rua Barão do Rio Branco em 1974, 2009 e 2020, respectivamente. Fonte: Vídeo Anápolis Ontem e Hoje 2 (3.07) e Arquivo Pessoal.



Figura 07 – Palace Hotel na Av. Goiás em 1966, 2009 e 2020, respectivamente. Fonte: Vídeo Anápolis Ontem e Hoje 2 (4.08) / Arquivo Pessoal.



Figura 08 – Sobrado na Rua General Joaquim Inácio na déc. 40, 2009 e 2020, respectivamente. Fonte: Vídeo Anápolis Ontem e Hoje 2 (6.08) e Arquivo Pessoal.



Figura 09 – Cine Santana na Rua Engenheiro Portela na Déc. 50, Shopping Santana Box 2009 e 2020, respectivamente. Fonte: Vídeo Anápolis Ontem e Hoje 2 (0.42) e Arquivo Pessoal.



Figura 10 – Rua Barão do Rio Branco com a Rua 15 de dezembro em 1944, 2009 e 2020, respectivamente. Fonte: Vídeo Anápolis Ontem e Hoje 1 (6.08) e Arquivo Pessoal.

A consequência dessa paisagem descaracterizada, além da perda da identidade coletiva, ainda possui a problemática da poluição visual que afeta a capacidade de aproveitamento tanto dos comerciantes como dos usuários, definido por Vargas e Mendes (2000) como:

(...) o limite a partir do qual, o meio não consegue mais digerir os elementos causadores das transformações em curso, e acaba por perder as características naturais que lhe deram origem. No caso, o meio é a visão, os elementos causadores são as imagens, e as características iniciais, seriam a capacidade do meio de transmitir mensagens. (VARGAS; MENDES, 2000, p.2)

As construções do centro de Anápolis são definidas como arquitetura de transição sendo ocupações antigas que anteriormente eram residências e se tornaram de interesse comercial, sofrendo transformações drásticas em suas fachadas (Figura 11). As informações em quantidade exagerada e de forma desorganizada causam irritabilidade e a absorção do objeto se torna falha. Esses imóveis modificados perdem suas características, seus elementos que os diferem dos demais, sendo padronizados em meio a tantas fachadas comerciais ou construções. O centro, que poderia ter características arquitetônicas que respeitem suas influências estéticas, hoje se vê extremamente homogêneo com perda da essência de sua paisagem e numa completa

desordem, o que segundo Vargas e Mendes (2000, p.3), transforma o edifício numa verdadeira vitrine para o negócio, visto que esse estado de abandono se infere a “necessidade de algo novo” no lugar, um rompimento com o tradicional.



Figura 11 – Fachada em estilo Art Déco na Rua Aquiles de Pina e sua modificação em 2020, respectivamente. Fonte: Viviane Louza (SILVA, 2007) e Arquivo Pessoal.

As imobiliárias e empreiteiras contribuem de forma substancial à perda de identidade patrimonial da cidade. No próprio centro de Anápolis, a casa localizada na rua 7 de setembro, número 756, em frente ao coreto – e que serviu de palco para a última edição da Mostra Kzulo²¹ (Figura 12) –, foi demolida a fim de atender interesses econômicos. A casa possuía uma estética relevante e se destacava na paisagem por suas características Art Déco. Ela se assemelhava tanto ao prédio do Hospital Evangélico quanto ao Coreto, obras que permanecem em adjacência à casa já demolida. Nada disso foi levado em consideração até a extinção da residência que atualmente existe apenas por documentação fotográfica. A perda desses exemplares para a cidade é grande e abre margem para que mais demolições de mesmo cunho aconteçam.

²¹ Mostra de design de interiores da cidade onde arquitetos assinam projetos para cada ambiente. Se assemelha ao evento CasaCor, contudo se restringe à cidade de Anápolis.



Figura 12 - Antiga Casa Tônico de Pina em 1937 na Rua Aquiles de Pina, demolida em 2020.
Fonte: <<http://www.patriciafinotti.com.br/wp-content/uploads/2018/07/Kzulo2018-acervo-da-familia-Pina.jpeg>> e Arquivo Pessoal.

Próximo ao setor central se encontra o bairro Vila Industrial – também conhecido por Jundiá Industrial –, antigo setor fabril construído em 1944 com a finalidade de abrigar as fábricas e seus operários, tendo a Avenida JK como eixo estruturador. Em 1951 a Vila Industrial recebeu sua própria estação ferroviária, a Estação Ferroviária Engenheiro Castilho, que perdurou até 1976, ano da retirada de seus trilhos e da criação do Distrito Agroindustrial de Anápolis (DAIA). Com a desativação da ferrovia e grande parte das indústrias relocadas para o DAIA, a Vila Industrial acabou se tornando uma região subutilizada e à mercê, configurando uma paisagem composta por galpões de importância histórica, contudo, desvalorizados, diversos terrenos vazios e grandes problemas devido à falta de atenção e resguardo do governo local a época de desmonte da ferrovia. Em dicotomia, esse setor se localiza ao lado do bairro Jundiá, construído no mesmo ano (1944) e que atualmente se firma como uma das principais centralidades da cidade.

Como apontado, o bairro Jundiá Industrial possui um vasto acervo no que tange o patrimônio industrial e começou a receber olhares das construtoras, acionando uma contagem regressiva alertando que grande parte dos exemplares que o tornam único, e caracteriza sua paisagem urbana, podem ser demolidos. O grande edifício corporativo “Gênesis”, que está em fase final de construção marca o início dessa nova fase no bairro com um nome bastante sugestivo. Edificações como o antigo Moinho, o qual não possui interesse de seu proprietário, a pequena e desativada Estação Ferroviária e os diversos

galpões que marcam a história industrial e ferroviária da cidade são alvos de alta probabilidade de sumirem da paisagem.

Esse efeito ocorre não somente nos bairros e edifícios já citados, mas em toda a cidade. A não valorização dessas edificações de cunho histórico e relevância patrimonial, como já citados, permeiam por diversas esferas, passando por desde a educação patrimonial à esfera pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E OS BENS ANAPOLINOS

O centro pioneiro da cidade de Anápolis, Goiás, deveria transmitir a identidade da cidade, os primórdios de seu desenvolvimento, porém gradativamente vem perdendo seus exemplares ricos em memória, fato que nas cidades grandes é cada vez mais visível. As transformações nas áreas centrais ou nos centros tradicionais e as repercussões na própria dinâmica urbana evidenciam um enfraquecimento de sua hegemonia (SILVA; VALVA, 2020, p.234). Essas mudanças tão significativas descaracterizam os edifícios, não permitindo conhecer e nem mesmo reconhecer o próprio passado, agora tomado por fachadas comerciais completamente nebulosas. Isso ocorre devido à falta de conectividade das pessoas com seus bens históricos, além de forçar o centro a se tornar, predominantemente, num espaço exclusivo para comércios e negócios, tendo a praticidade como foco e alinhada às medidas exageradas de marketing, sem a menor pretensão de agregar qualidade à paisagem urbana. (VARGAS; MENDES, 2000, p.5).

É relevante ressaltar a necessidade de se conhecer para estar apto a cuidar, seja de bens ou da memória. Uma sociedade que não conhece sua história consequentemente gera ações de abandono e segundo Le Goff (2013, p.477), “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro”. Sem o conhecimento dessa lembrança não se vê necessidade de preservação, e é nesse sentido que se faz necessário um cuidado educacional com a população diante ao patrimônio cultural de uma cidade. (SILVA, 2007, p.24)

Para Le Goff (2013, p.221), a memória estabelece um vínculo afetivo entre as gerações, que se tornam “sujeitos da história”. Anápolis não possui esse sentimento de pertencimento e faz com que a sociedade não tenha claro qual é sua identidade cultural, consequentemente, seus edifícios históricos característicos se tornam irrelevantes para a sociedade, pois não os (re)conhecem, gerando então um progresso incoerente entre o passado e o futuro.

É considerado como suporte para o processo de educação patrimonial museus, monumentos históricos, arquivos, bibliotecas, sítios históricos, vestígios arqueológicos, etc. (SILVA, 2007, p.24). Em Anápolis, os programas que atendem a esse anseio têm-se o Museu Histórico Aldérico Borges de Carvalho na Rua Coronel Batista e a Estação Ferroviária Prefeito José Fernandes Valente (Figura 13), ambos no Centro da cidade. A estação citada só foi considerada um bem digno de ser preservado após muito esforço e restaurada apenas em 2016, antes era completamente apagada pelo emaranhado metálico do terminal de ônibus, gerenciado, na época, pela empresa TCA.



Figura 13 – Estação Ferroviária Prefeito José Fernandes Valente 1944, 2009 e 2020, respectivamente. Fonte: Vídeo Anápolis Ontem e Hoje 1 (1.38) e Arquivo Pessoal.

Embora a Educação Patrimonial seja obrigatória em grades escolares, tanto da rede pública quanto privada, e trabalhadas de forma interdisciplinar e/ou transdisciplinar, como forma de potencializar o uso dos espaços públicos e comunitários como espaços formativos (IPHAN, 2014, p.27), na realidade brasileira é possível afirmar que não há educação patrimonial, se limitando a pequenas discussões nas aulas de Arte em colégios privados. Além disso, apesar da documentação (quando feita) de seus bens, nada garante a sua permanência no tempo, visto que sem educação patrimonial, tanto a nível brasileiro quanto regional/estadual, o bem que não é reconhecido perante a sua

comunidade e sociedade, ele não tem significado²². Colocando em risco um elemento de resiliência que é parte da memória de um grupo e que, segundo Luana Campos, Doutora em Arqueologia, “serve como enfrentamento para alterações significativas e efeitos extremos das alterações climáticas”. Além disso, o patrimônio é criado para garantir a preservação do ser humano e ele é reflexo do local que está inserido, ou seja, como argumenta Ricardo Ambus, “um patrimônio destruído reflete uma população adoecida”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**. 3ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

ARRUDA, Esther Mariano; PEREIRA, Maíra Teixeira. **Casas modernistas em Anápolis**. *Anais 8º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Rio de Janeiro: DOCOMOMO, 2009. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/072-1.pdf>>. Acesso em: 25 de julho de 2020.

BARROS, José D’Assunção. **Cidade e História**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

CARVALHO, Débora Cristine Guerra de Carvalho. **Análise tipológica: levantamento e categorização de edifícios históricos do centro de Anápolis, GO**. *Anais do III Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG (CEPE) – Inovação: Inclusão social e direitos*. Pirenópolis: UEG, 2016. Disponível em: <<https://www.anais.ueg.br/index.php/cepe/article/view/8024/5552>>. Acesso em: 04 de agosto de 2020.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **A Dinâmica da Cultura: ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GLEZER, Raquel. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Alameda, 2007.

GONÇALVES, Claudiomir Jr. **Anápolis ontem e hoje 1**. Anápolis em Rede. YouTube Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bOalpBKbc3Q>>. Acesso em: 02 de agosto de 2020.

_____. **Anápolis ontem e hoje 2**. Anápolis em Rede. YouTube Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GBdn4oAk10A>>. Acesso em: 02 de agosto de 2020.

²² Como nota Moraes, Araújo e Ribeiro (2020), também, nos casos de Jaraguá e São Luiz do Norte, Goiás em: “Memória coletiva: O patrimônio da mineração em Jaraguá e São Luiz do Norte, Goiás”, nos anais do 4º Simpósio Científico do ICOMOS Brasil / 1º Simpósio Científico ICOMOS-LAC.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Educação Patrimonial: Histórico, conceitos e processos*. IPHAN, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

JUNIOR, Antonio Fernando Cordeiro Guedes. **Entre o tempo e o espaço: cidade e memória social**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo: USP, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300876852_ARQUIVO_Entreotempooespacocidadeememoriasocial.pdf>. Acesso em: 29 de julho de 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

MANSO, Celina Fernandes Almeida; RESENDE, Sandra Catharinne Pantaleão; PEREIRA, Pedro Henrique Máximo; SILVA, Daniela José da. **Patrimônio Cultural Edificado em Anápolis-GO: diálogos entre a arquitetura e a cidade**. UEG: 2011.

MORAES, Richardson Thomas da Silva; ARAÚJO, Lucas Nunes Bastos de; Ribeiro, Ana Amélia de Paula Moura. **Memória coletiva: O patrimônio da mineração em Jaraguá e São Luiz do Norte, Goiás**. Anais do 4º Simpósio Científico do ICOMOS Brasil / 1º Simpósio Científico ICOMOS-LAC. Anais eletrônicos...Rio de Janeiro: Even3, 2020.

PAULA, Éder Mendes de; SOARES, Murillo Oliveira. **As políticas públicas de preservação e tombamentos dos espaços: breve genealogia da legislação patrimonial de Anápolis**. In. Científic@ Multidisciplinary Journal. N. 4, v. 2. 2017.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROCHA, Thaíse Sá Freire. **Refletindo sobre memória, identidade e patrimônio: as contribuições do programa de Educação Patrimonial do MAEA-UFJF**. Anais do XVIII Encontro Regional ANPUH-MG. Minas Gerais, Julho, 2012.

SILVA, Ana Caroline Caixeta; VALVA, Milena D'ayala. **A modernização da cidade de Anápolis (GO) e a repercussão no seu Centro Pioneiro**. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.12, n.22, Jan/Jun, 2020.

SILVA, Ana Caroline Caixeta. **Do edifício histórico ao espaço urbano: um estudo sobre a Estação Ferroviária no Centro Pioneiro de Anápolis-GO**. Dissertação (Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Goiás. Anápolis, 2019.

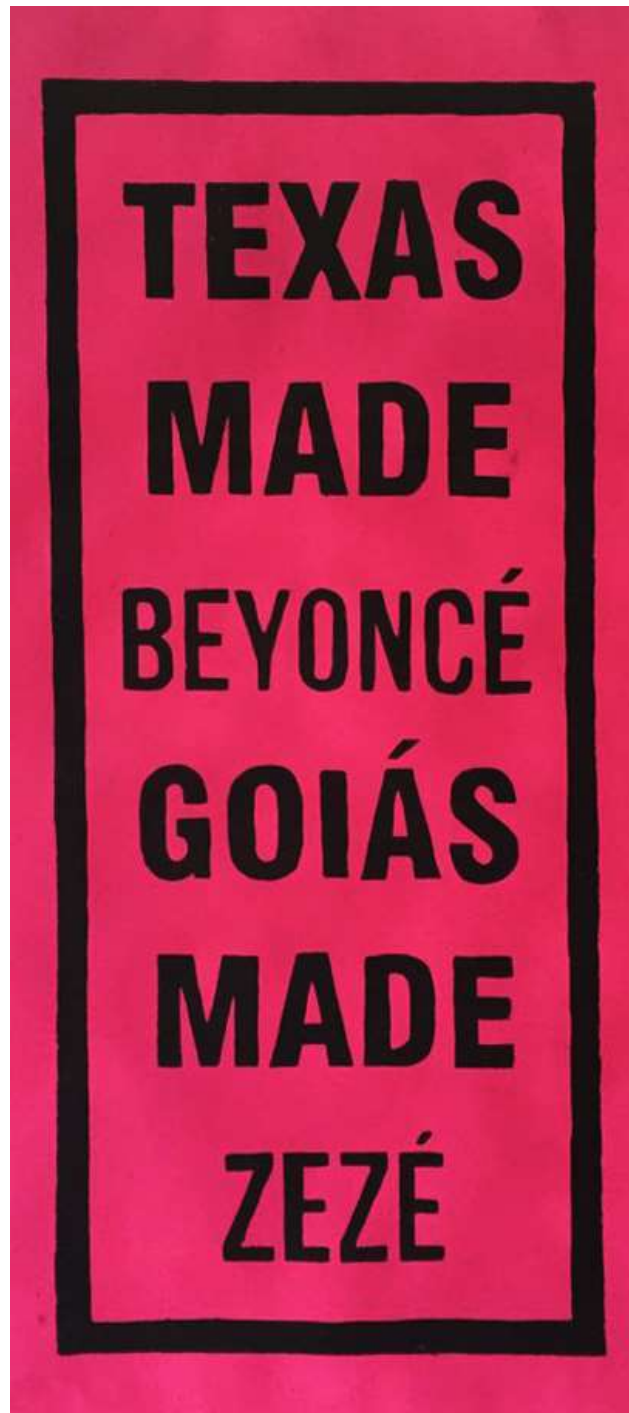
SILVA, Kátia Cilene Camargo. **Educação patrimonial: um convite à leitura do patrimônio cultural do município de Anápolis-GO**. Dissertação (Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2007.

SCRUTON, Roger. **A Plea for Beauty: A Manifesto for a New Urbanism**. American Enterprise Institute, Março 2012. Disponível em: <<https://www.aei.org/research-products/report/a-plea-for-beauty-a-manifesto-for-a-new-urbanism/>>. Acesso em: 28 de julho de 2020.

VALVA, Milena D'ayala; SILVA, Caroline Caixeta. **A fragilidade da preservação em Anápolis**. Revista Nós - Cultura, Estética e Linguagens, v.03 n.02 – agosto / 2018.

VARGAS, Heliana Comin; MENDES, Camila Faccioni. *Poluição visual e paisagem urbana: Quem lucra com o caos?* São Paulo, 2000. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.020/816>>. Acesso em: 26 de julho de 2020.

VARGAS, Lucas Corrêa. *Representações Sociais do Progresso: Uma perspectiva a partir da chegada da estrada de ferro em Anápolis-GO*. Dissertação (Mestrado em Projeto e Cidade) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.





**ESTÚDIO 41: ARQUITETURA E TERRITÓRIO
ARQ.URB_UEG.com EMERSON VIDIGAL**

ESTÚDIO 41: ARCHITECTURE AND TERRITORY
ARQ.URB_UEG.com EMERSON VIDIGAL

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667775>

Envio: 19/10/2020 ♦ Aceite: 01/11/2020

Emerson José Vidigal

Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal do Paraná, Doutor em Projeto de Edificações pela USP e professor de Projeto de Arquitetura na UFPR. Sócio fundador do Estúdio 41 Arquitetura, escritório sediado em Curitiba.

RESUMO

Ensaio elaborado a partir da transcrição da palestra ministrada de forma remota pela plataforma do Youtube, como parte do Evento de Comemoração dos 20 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás-*Campus Central, Anápolis-GO*. Palestra realizada no dia 10 de junho de 2020, incluída na programação do Ciclo de Palestras ARQ.URB.UEG.com Emerson Vidigal.

PALAVRAS-CHAVE: Estúdio 41, Estação Antártica Comandante Ferraz, concurso de arquitetura, trajetória profissional.

ABSTRACT

Essay prepared from the transcript of the lecture given remotely by the YouTube platform, as part of the Commemoration Event of the 20 years of the Architecture and Urbanism Course at the State University of Goiás-Central Campus, Anápolis-GO. Lecture held on June 10, 2020, included in the schedule of the Lecture Series ARQ.URB.UEG.com Emerson Vidigal.

KEYWORDS: Studio 41, Ferraz Station, architecture competition, professional career.

Estúdio 41: arquitetura e território é o tema sobre o qual eu, Emerson Vidigal, vou falar um pouco neste ensaio¹ escrito a partir da participação no Ciclo de Palestras ARQ.URB_UEG.com Emerson Vidigal² no Evento de Comemoração dos 20 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo-Campus Central de Anápolis de Ciências Exatas e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás.

O Estúdio 41, formado com a constituição de sócios que temos hoje,³ foi fundado em 2011, na cidade de Curitiba, que é conhecida como modelo de planejamento urbano. Mas acho que esse discurso e a prática mesmo do planejamento urbano aqui em Curitiba acabaram que ficando defasados nas últimas décadas. Teve-se uma experiência interessante lá nos anos 70, e depois Curitiba veio alimentando isso, com algumas experiências mais bem-sucedidas do que outras dentro desse espaço da cidade.

Ao ser observada a fotografia aérea da cidade, ela mostra um pouco a densidade da cidade construída e mostra também um pouco da nossa formação, visto que o estudante de arquitetura, o arquiteto, se forma no ambiente urbano, se forma vivendo a cidade, participando dos espaços.

O Estúdio 41 hoje está bem no centro de Curitiba. A gente mudou faz alguns anos. Antes o escritório localizava-se um pouco mais na periferia, e acabamos migrando

¹ Ensaio elaborado a partir da transcrição da palestra ministrada de forma remota pela plataforma do Youtube, como parte do Evento de Comemoração dos 20 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás-Campus Central, Anápolis-GO. Palestra realizada no dia 10 de junho de 2020, incluída na programação do Ciclo de Palestras ARQ.URB.UEG.com Emerson Vidigal.

² A coordenação do evento realizada pelas Professoras Angélica de Amorim Romacheli e Celina Fernandes Almeida Manso contou com a colaboração de uma equipe de apoio na organização e transmissão virtual do Ciclo de Palestra ARQ.URB.UEG.com composta pelos professores José Renato de Castro, Rangel Silva, Eliezer Ribeiro, Fernando Chapadeiro, Maryana Souza. A transcrição da palestra teve como texters colaboradores os discentes *Vanilton Gonçalves de Oliveira Junior, Heloá Júlia Afonso Oliveira, Yan Gabriel Braz de Araújo Silva, orientados pela Professora Dr^a. Celina Fernandes Almeida Manso, do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás-Campus Central, Anápolis-GO.*

³ *Equipe:* João Gabriel Rosa, Martin Kaufer Goic, Eron Costin, Emerson Vidigal, Fabio Henrique Faria. *Colaboradores:* Angelo Signori, Beatriz Dutra, Christiana Vieira, Eduardo Hungaro, Lucas Medeiros. Passaram pelo Estúdio 41: Dario Corrêa Durce, Gabriel Tomich, Moacir Zancopé Júnior, Pedro Tosatto, Susanna Brolhani, Karin Matzkeit, Matheus Fernandes, Alexandre Kenji, Fernando Moleta, Rafael Fischer, Felipe Santos Chimanski, Felipe Gomes, Aline Alves Pereira, Marcelo Miotto, Mariana Gusmão, Leo Venâncio, Astrid Harumi Bueno, Felipe Sanquetta e Daniela Moro.

para a área central. Da vista da janela do Estúdio 41, dá para visualizar o percurso desse movimento em direção ao centro. É um movimento para um lugar da cidade que às vezes começa a ficar desinteressante para alguns usos e vai ficando ocasionalmente abandonado. Mas a gente achou que tinha uma série de fatores que eram vantajosos se a gente fosse trabalhar perto da área central. Os aluguéis são mais baratos, nem sempre os prédios têm um bom nível de conservação, e particularmente esse lugar é interessante, por ter o calçadão da Rua XV, meio que o cartão-postal da cidade. Então é um espaço de vitalidade urbana. E eu falo da cidade antes de começar a falar do escritório, porque a gente aprende com esses espaços que têm essa vitalidade, e isso é o interessante do arquiteto, que é o fato de a gente ter uma visão de estar na cidade, de estar num espaço construído. A gente aprende com essa experiência e isso muitas vezes vale tanto quanto uma aula, se a gente olha com atenção. A profissão de arquiteto urbanista possui uma vantagem, que é quando a gente viaja para qualquer lugar consegue aprender só de estar no lugar, aprender sobre a arquitetura e urbanismo. Isso é muito bom.

Somos aí em torno de dez a doze pessoas. O grupo nunca varia mais do que isso. É um grupo que independe do tamanho do projeto que esteja desenvolvendo. A gente nunca cresceu muito mais que doze pessoas. Em termos de escritório de arquitetura, é um escritório de pequeno porte, não é um escritório muito grande. São cinco sócios, todos arquitetos formados na UFPR. Quando tem muita demanda, aí a gente contrata arquiteto para trabalhar com a gente. Mas, em geral, nossa equipe de sócios, que já somos cinco arquitetos, é metade de uma equipe: tem estudante de arquitetura fazendo estágio conosco e arquitetos. Então, basicamente, são cinco ou seis arquitetos e cinco ou seis estudantes que compõem a equipe.

UM PERCURSO PELA NOSSA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL E OS CONCURSOS DE ARQUITETURA

O escritório ficou conhecido, na verdade teve visibilidade, vamos dizer assim, no meio da arquitetura e urbanismo, pela participação em alguns concursos de arquitetura. O projeto da FECOMÉRCIO, que é de 2011, permitiu montar o escritório, que foi o

primeiro concurso que essa equipe ganhou. Tinha uma área de hectares, mas no fundo eram edifícios para uma única instituição.

O projeto que deve ser inaugurado, está em obras e quase pronto, nesse ano, é o projeto da FECOMÉRCIO SESC SENAC, primeiro concurso que eu mencionei de 2011, que foi quando a gente conseguiu montar o escritório. Até então a gente fazia concursos e tirava menção, 2º, 3º lugar, não tinha grana para se juntar para trabalhar. Quando o resultado da FECOMÉRCIO saiu, a gente assinou o contrato e começou a desenvolver o projeto. Aí sim, a gente teve uma graninha para comprar computador, comprar umas salas, juntar a equipe para trabalhar nesse projeto com mais dedicação. Até então a gente se juntava à noite e final de semana, pois todo mundo tinha seu emprego, seu trabalho em outros lugares. Mas juntava o grupo, a equipe para fazer concurso, sempre em horários alternativos. A jornada era sempre dupla ou tripla.

Enfim, esse projeto é um projeto em um terreno de dezesseis hectares. Mas a parte que está sendo construída agora, a primeira etapa, que é o edifício administrativo da FECOMÉRCIO SESC SENAC, que eles chamam de centro de convivência, é o elemento integrador das três etapas. A segunda etapa seria uma escola do SENAC e a terceira etapa seria um centro de convenções do SESC. A princípio, a FECOMÉRCIO, que engloba as três instituições, é que está encabeçando a primeira etapa. O Centro de Convenções, a metade dele, vai ser feito agora e nas outras duas etapas é continuada essa construção. Para quem conhece Porto Alegre, essa construção fica próxima do CEASA, do aeroporto e da Rodovia Freeway, que leva para as praias. Como essa área é meio dissociada do centro da cidade, e hoje a FECOMÉRCIO está no centro de Porto Alegre, esse centro de convivência tem a função de ter serviços – creche, academia, alimentação, enfim, lazer – para os intervalos de trabalhos dos funcionários e dar suporte aos funcionários do complexo.

É uma obra que está praticamente pronta. A construtora já entregou. Estão em negociação as últimas questões de entrega e uma parte pendente de mobiliário e interiores que está sendo feita agora. O canteiro de obras já está bem finalizando. Na primeira etapa, o edifício administrativo tem um pátio interno e vai reunir FECOMÉRCIO, SESC e SENAC, a parte administrativa toda.

Na chegada, o centro de convivência apresenta uma praça, o edifício, que é uma treliça, que balança por cima da praça para fazer a chegada. Tudo acontece por esse edifício. Esse complexo, dá pra dizer, quase que está elevado em palafitas, porque essa região toda de Porto Alegre é muito alagadiça, uma região toda drenada por canais. Quando chove muito, esse terreno fica muito úmido. E de alguma forma a gente procurou deixar só as garagens, onde os automóveis ficam estacionados, escondidos por trás de taludes, todos no térreo.

O térreo efetivo do prédio seria cinco metros acima, que são os níveis do Centro de Convivência. Isso se prolonga por biblioteca, academia e creche como um suporte para o edifício principal. Ainda tem todo um paisagismo da obra para eles trabalharem, mas a gente imagina que em mais alguns meses deve ser inaugurado. O detalhe das paredes de gabiões é para contenção dos taludes.

O desenho de arquitetura vai da escala de hectare até a escala do milímetro. Um pouco da pesquisa é uma pesquisa também de qual seria a materialidade disso, com que material a gente constrói a arquitetura.

O escritório surgiu e foi formado por pessoas que queriam trabalhar com arquitetura. Mas elas não tinham muitos contatos aqui dentro da própria cidade. Não eram de famílias ricas, nem conhecidas e queriam conseguir trabalho na verdade. E os concursos foram uma maneira que a gente encontrou de conseguir fazer projeto, conseguir trabalhar com aquilo que a gente gosta. Com essa equipe foram feitos mais de quarenta concursos talvez – não sei o número de fato. Destes podemos dizer que poucos foram com os quais a gente conseguiu fechar contrato, com os quais a gente conseguiu primeiro lugar e tal.

Mas, na verdade, essa coisa de fazer concurso de arquitetura, a gente perde muitos mais do que a gente ganha. Tem todo um trabalho que muitas vezes é dedicado a isso, horas e horas de trabalho. Às vezes a gente fica frustrado, porque até vencemos o concurso, como foi o caso do Concurso Centro de Eventos e Exposições, promovido pelo Governo do Estado do Rio, pelo Programa de Desenvolvimento do Turismo (Prodetur) e pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), com organização do IAB-RJ. Entretanto, os contratos para o desenvolvimento de projetos vencedores do 1º

lugar, pelo Estúdio 41, dos centros de eventos em Cabo Frio e Nova Friburgo não foram assinados. A gente venceu, pagaram o prêmio, mas não teve o contrato assinado, frustrante também porque não vai adiante.

Essa coisa dos concursos é uma luta. A arquitetura na verdade é uma luta. O Louis Khan tem uma frase que é interessante. Ele diz que a arquitetura não é um milagre, é uma batalha. É uma coisa de ter uma certa resistência ao tempo. Aqueles que, como se fosse assim, quem resiste mais tempo tentando fazer arquitetura é quem consegue trabalhar com arquitetura. Porque é uma profissão penosa, que não paga bem, que tem uma série de problemas no Brasil. Culturalmente o arquiteto não é um profissional reconhecido. Enfim, é sempre ligado à ideia de luxo, ou de que não dá para contratar arquiteto porque é muito caro. Essa visão, que é responsabilidade nossa, na verdade dos arquitetos, a gente precisa transformar, mudar essa realidade.

Nós vamos fazer o lançamento de um *site* novo daqui a um tempo para mostrar alguns dos projetos que temos desenvolvido de 2011 para cá, nesses últimos anos. Em 2021, vão ser dez anos de existência do escritório. Passou muito rápido. A maioria dos projetos desenvolvidos são utópicos. Tem muita coisa ainda não construída, mas a maioria é de projetos de participação em concursos de arquitetura.

A Sede da Procuradoria Regional da República da 4ª Região, projeto vencedor em Concurso Nacional de Arquitetura, em Porto Alegre, RS, de 2004, e **a Sede do CREA-PR em Maringá**, projeto vencedor em Concurso Nacional de Arquitetura, em Maringá, PR, de 2003, são trabalhos do começo dos anos 2000, ainda não era Estúdio 41, mas de uma época da minha vida profissional em que eu estava num outro escritório, que se chamava Tectonic. Mais recentemente, no Distrito Federal, a gente tem o Setor Habitacional Pôr-do-Sol, em Ceilândia, e o Masterplan da Orla da Paranoá, em Brasília.

O projeto do Setor Habitacional Pôr-do-Sol lá em Ceilândia tem como destaque a área de pedestre com uso misto, que funciona como elemento articulador da proposta, um prédio de até cinco pavimentos. O espaço que está dedicado à escala do pedestre desempenha um papel importante na estruturação desse território. Localiza-se onde acaba o limite urbano, diferente do projeto Água Branca, que está bem dentro da cidade.

No programa habitacional de Ceilândia, observa-se que onde acaba área urbana começa a área rural – as áreas de preservação ambiental do Distrito Federal. Em projetos numa área assim a gente tem uma tendência a olhar para a escala de vizinhança, o que é interessante em Brasília, mas que às vezes não encontramos nas cidades-satélites. É essa qualidade de convívio nos espaços públicos que a superquadra de Brasília, por exemplo, tem e que nas cidades-satélites é escassa.

Na proposta para Setor Habitacional Pôr-do-Sol, na vizinhança, é o espaço público que se destaca. Tentamos trabalhar na escala humana, no sentido social do termo, não no sentido do dimensionamento, critério de construção encontrado na maioria das habitações que são financiadas dentro do programa Minha Casa Minha Vida, mas que não são aquelas implantações de casinhas iguais às que são encontradas Brasil afora, um pesadelo em termos de urbanização.

Temos outros trabalhos nesta mesma linha de projetos habitacionais ainda em desenvolvimento, como por exemplo a operação urbana consorciada da Água Branca em São Paulo, que é um concurso de 2015. É um projeto de urbanização e continua ainda em desenvolvimento, porque é um projeto muito grande. Esse é o projeto no qual continuamos trabalhando. A gente já fez 90% desse contrato. É basicamente um projeto de habitação de interesse social. São em torno de 1.500 apartamentos que seguem as regras do programa Minha Casa Minha Vida com diversas faixas de renda. Mas além dessa habitação de interesse social, temos um centro comunitário, uma escola, uma unidade básica de saúde, um parque, ou seja, a área verde que forma um cinturão, próximo à Marginal Tietê, na região noroeste de São Paulo, perto do Terminal da Barra Funda.

Este projeto foi implementado por um programa interessante da época do governo do Fernando Haddad, que propunha a construção de habitação de interesse social, não lá onde a cidade acaba, mas sim em locais com infraestrutura, metrô próximo, infraestrutura disponível para a população. O projeto ainda está em desenvolvimento.

A operação urbana consorciada da Água Branca, em São Paulo, é um trabalho de arquitetura, de desenho urbano, urbanização, parcelamento. Foram entregues os

projetos arquitetônicos de todos os edifícios e também dos edifícios institucionais, a exemplo da unidade de saúde, o território CEL, que é um projeto de arquitetura de São Paulo da época da Marta, que vai sendo readaptado, mas que tem uma flexibilidade interessante.

Nos projetos urbanos, sempre damos enfoque para o pedestre. Nossa premissa tem um pouco a ver com o que vivenciamos no nosso cotidiano na nossa vizinhança, no centro da cidade, Curitiba, que é o calçadão da Rua 15, que serve de inspiração, se é que dá para utilizar essa palavra. A gente convive nesse espaço pedonal, que a preferência é do uso do pedestre. Nesse espaço conseguimos perceber que a cidade tem uma outra escala, então para esse projeto da Água Branca tentamos fazer isso. Os edifícios aqui junto da rua de pedestres têm até 4, 5 pavimentos, e edifícios mais altos ficam recuados, ficam mais para o centro dos quarteirões.

Outro projeto desses últimos anos, esse é um projeto que foi um concurso em 2018, é o Masterplan da Orla do Lago Paranoá. Tentando resumir, pois esse Masterplan tem uma série de interfaces que tornam bastante complexo o planejamento desta área, mas basicamente o grande problema é que grandes áreas do perímetro de orla do Lago Paranoá foram privatizadas. São mansões que têm os fundos para essa área que é pública e que acabaram fazendo uma ocupação irregular de gente de classe alta, de elite que tem dinheiro para ter casa de 1.000 m² e que terminaram fazendo a ocupação, uma privatização irregular da área da borda do lago, que no plano do Lucio Costa tinha sido idealizada como um grande parque, uma área de lazer para a população toda. Aqui basicamente é organizar um pouco os usos e os fluxos dessa região, e colocar algumas intervenções físicas também. Esse projeto envolve urbanização, paisagismo e a proposta de alguns equipamentos que vêm de suporte para essas áreas de lazer públicas. Então a gente tem no Lago Norte, por exemplo. Isso aqui é perto do Hospital Sarah, da Rede Sarah Kubitschek. Basicamente é pensar um pouco o que a população pode usar disso para lazer, para esporte, uma infraestrutura adequada para final de semana. Trata-se da península norte também, perto do que hoje é o Parque das Graças. Isso aqui já é Lago Sul, aquilo que eu falei para vocês, Brasília tem essa urbanização, essas ruas sem saída. Eles chamam de ponta de picolé esses tipos de lotes e, na ponta do picolé, normalmente

estão os terrenos de 1.500 m². São terrenos grandes, mas o sujeito pega aquele terreno e coloca uma cerca aqui e faz com que esse espaço que era para ser público seja um espaço particular dele. A ideia era transformar isso em um desenho, na qualidade de espaço, com escala de parque urbano para essas áreas. Com a mudança no governo, o Distrito Federal teve mudança. Ganhou a oposição ao governo que era na época, em 2018. Então esse projeto está enfrentando muitas dificuldades para sua viabilização. Não sabemos se esse projeto vai ser executado.

A ESCALA URBANA NO MEIO DO CAMINHO

No ano passado, 2019, trabalhamos com a escala urbana. Sinceramente, escala territorial é uma escala que descobrimos no meio do caminho. Não era uma especialização nossa mexer com esses projetos de áreas de hectares.

Os projetos na escala de desenho urbano, de urbanização, que a gente aprendeu fazendo, não era algo que fosse assim: sempre estudamos planejamento urbano e agora vamos dar preferência para esses. Começamos com o projeto de operação urbana da Água Branca, que acabou dando certo. Vencemos o concurso, assinamos o contrato e o projeto continuou sendo desenvolvido. Depois a gente descobriu que a gente gosta também dessa esfera de atuação na grande escala, na escala território, não só na escala, na escala do bairro, vamos dizer assim. Gosto de usar a palavra território não no sentido que os estudos urbanos colocam. Escala territorial é a que transcende a escala da metrópole quase. Acho que o território pode ser qualquer interferência geográfica que a gente tenha num prédio, num único edifício, num terreno pequeno, meio que um território cultural daquilo dentro da cidade. É um território de saber construtivo desse elemento dentro do território urbano.

Enfim, esse projeto de 2019 é um projeto que tem um enfoque social, uma unidade básica de saúde numa comunidade quilombola no Conde, na Paraíba. É um projeto menorzinho, de 500 m². Trata-se de uma unidade de saúde dedicada a cuidar desse lugar lá no município do Conde, onde essa comunidade quilombola vive há muito tempo. Eles precisavam de um posto de saúde. A prefeitura do Conde tem promovido

concursos de arquitetura para contratar. Eles têm um pessoal muito jovem, muito competente, que está trabalhando nessa gestão. Inclusive agora está sendo construída, como resultado de um concurso, a urbanização do centro da cidade do Conde. Enfim, foi um projeto que nós desenvolvemos em todo o ano passado. Entregamos no final do ano. É como se a gente estivesse retomando essa escala do edifício que a gente acabou ficando muito tempo sem. Permanecemos muito nesses projetos de escala do bairro, projeto de que a gente gosta muito.

A ESTAÇÃO ANTÁRTICA COMANDANTE FERRAZ

Vale ressaltar a Estação Antártica Comandante Ferraz, inaugurada em 12 de janeiro de 2020, nova base de pesquisa brasileira na Antártica. Com a inauguração, o pessoal tem mais curiosidade em saber mais sobre o processo de elaboração do projeto. Então passo a detalhar um pouco mais sobre o trabalho realizado na Estação Antártica.

Esse é um projeto de um concurso em 2013. Foi instituído dois anos após a criação do Estúdio 41. A gente ainda era assim (eu sou o mais velho da turma), já tinha alguma atuação profissional. Mas eu não construí muita coisa, não tenho muita obra construída. É um projeto que tinha uma importância muito grande em termos nacionais, chamou muita a atenção, porque foi um concurso internacional. Com as equipes brasileiras, participaram equipes estrangeiras associadas. No nosso caso não, nossa equipe era só brasileira. E o que dá para dizer da nossa participação é que resolvemos participar porque, evidente, o tema era superinteressante. Mas a gente não tinha a pretensão de ganhar. Sempre participamos para vencer, isso é claro, até porque você não participa de uma competição para perder. Mas eu confesso que a nossa expectativa era muito baixa. Fomos para aprender fazendo, para participar, e ver no que ia resultar. E no final das contas acabou dando certo. É o projeto que deu mais visibilidade para a gente até hoje, porque gera essa curiosidade sobre a Antártica, sobre a pesquisa que os brasileiros desenvolvem na Antártica, que os cientistas desenvolvem com o apoio da Marinha. É um projeto que, pelas características territoriais, geográficas e de programa,

causa bastante interesse nas pessoas. Por isso vou fazer uma abordagem um pouco mais detalhada.

O Brasil tem sua base não no continente antártico. A base fica numa ilha, na verdade bem na ponta, próxima à ponta da península Antártica, que se chama Ilha do Rei George. Dentro dessa ilha há uma baía, que é a Baía do Almirantado, onde se localiza a península Keller. É aí que fica a base do Brasil, com o mar congelando no inverno, o que é uma das características importantes para a logística desse projeto.

A base brasileira está na Antártica desde a década de 1980. Como ela sofreu um incêndio em fevereiro de 2012, houve o desdobramento de uma série de ações por parte da Marinha e da comunidade científica para reconstruir a Estação Ferraz. Com o incêndio, a Marinha precisou fazer a remoção dos escombros. Enquanto isso, no período de um ano, foram construídos módulos antárticos emergenciais para que a pesquisa brasileira não fosse interrompida. O tratado antártico pede que cada país que seja signatário produza conhecimento científico na Antártica com uma certa periodicidade. Portanto, as pesquisas não podem ser interrompidas, sob pena de o Brasil perder o prestígio que sempre teve dentro das nações que assinam o Tratado Antártico. Foi após o incêndio e a contratação dos módulos emergenciais, em 2013, que foi lançado o concurso de arquitetura.

Nesse concurso ficamos cerca de um mês e meio trabalhando nele, que é o tempo máximo que dedicamos a um concurso, porque acaba sendo cansativo. É muito intenso esse período de trabalho num concurso. Assim, se você ficar dois meses e meio trabalhando, a tendência é que no final desse tempo você perca energia. Então chegamos à conclusão de que em torno de um mês é um bom tempo. Esse talvez tenha levado um pouco mais, pelo fato de esse território apresentar muitas particularidades. E isso envolveu pesquisas.

Uma primeira percepção foi ter de olhar para a paisagem e para o lugar como um lugar inóspito, com suas características de clima que são completamente diferentes de outro lugar do mundo. Segundo aspecto interessante é entender que a Antártica é um ninho da vida selvagem, o homem está na Antártica para fazer pesquisa. O Tratado Antártico prevê que as nações não podem desenvolver atividades comerciais na

Antártica. O objetivo é fazer pesquisa científica. A vida natural é algo que tem que ser extremamente respeitado.

Outra consideração é que um ambiente como esse, a Antártica, é o lugar do mundo onde mais venta, onde se têm as menores temperaturas. O corpo humano é um elemento muito frágil dentro dessa paisagem de rigor climático. Essa percepção fez com que a gente imaginasse o edifício como algo que precise proteger o ser humano, um abrigo que protege como uma vestimenta, então o edifício tem a função de preservar o corpo humano dessas características que são agressivas. Uma outra percepção bastante importante é que a gente nunca tinha feito nada parecido. É um escritório de arquitetura jovem, que gosta de arquitetura, mas que tá aprendendo. E quando a gente tem uma tarefa dessa, de fazer algo muito diferente do nosso dia a dia, é preciso pesquisar muito. Uma boa parte desse período de desenvolvimento do concurso foi de pesquisa, buscando nos últimos dez, quinze anos as estações antárticas que tinham sido construídas com um nível de qualidade que se considerasse exemplar. É o caso da Hailey, uma base inglesa que se desloca sobre o gelo, ultratecnológica, e que tinha acabado de ser inaugurada; a Princesa Elizabeth, que é da Bélgica, a *Juan Carlos*, da Espanha; e a base que, talvez dentre essas tenha servido mais como referência tecnológica e construtiva, a indiana Bharathi. Esta foi construída por uma empresa alemã e inaugurada em 2011. Tivemos a oportunidade de conhecer o pessoal que a construiu e desenhou. Eles compartilharam muito conosco o conhecimento tecnológico que já tinham desenvolvido.

E tem algumas particularidades da presença da Estação Ferraz do Brasil na Antártica, que, ao contrário da maior parte dos países, é coordenada por um grupo militar que é da Marinha, o PROANTAR. Dá para dizer que o programa antártico brasileiro tem duas metades: uma militar e a outra ligada ao Ministério da Ciência e Tecnologia de Informação. Até na própria configuração do edifício se percebe isso. O grupo militar é composto por quinze pessoas de diversas especialidades que passam um ano na estação para dar suporte logístico às atividades de pesquisa científica. Essas pessoas passam por um rigoroso processo de seleção e um intenso treinamento, inclusive psicológico. Pelo programa antártico brasileiro, como as pesquisas funcionam

nos meses de verão, entre novembro e final de março, quando o mar não está congelado, os cientistas estão sempre circulando entre o Brasil e a estação para realizar essas pesquisas. Quando chega o inverno, esses cientistas voltam, permanecendo na estação antártica somente esses quinze militares do grupo-base, para dar manutenção.

No inverno, a única possibilidade de comunicação física é por aviões. A força aérea é que dá suporte, lançando cargas de suprimentos em tempos determinados, e essa dificuldade logística é um dado de projeto também. Precisávamos entender como iríamos construir num local em que só era possível fazer no verão. Então precisávamos construir de modo muito rápido, com velocidade e qualidade, sem perder a segurança do canteiro de obras. Esse é um dado importantíssimo.

Há também as questões sobre o que um arquiteto tem a oferecer na solução de um problema desse tipo. Pesquisando as bases dos outros países, percebemos que uma das características era a aerodinâmica. Como os ventos podem chegar até 200 km/h, os esforços do vento na estrutura são esmagadores. Em função disso o formato da base tem um desempenho tecnológico esperado em relação à carga dos ventos. Outro elemento importante no caso da Estação Ferraz é a topografia, que apresenta uma elevação do terreno na direção do centro da península. Seria natural, portanto, que os blocos estivessem em cotas distintas. Um outro elemento arquitetônico importante num local isolado são as questões visuais. Diante disso, deslocamos os blocos nas cotas. Ao elevarmos os blocos posteriores em relação aos primeiros, permite-se a visualização de toda a paisagem. Esses três elementos formam muito importantes para a definição do projeto.

Os elementos principais de concepção já estavam presentes desde o início: treliças metálicas, contêineres pré-fabricados, todo o mobiliário e elementos de iluminação, dutos para passagem de instalações, onde as elétricas iam por cima e as hidráulicas por baixo e uma envoltória que tem a função de proteger do frio, que são painéis-sanduíche com 20 cm de espessura, cuja função é garantir a conservação do calor interno.

Utilizamos a perspectiva isométrica para ilustrar o raciocínio de montagem. Uma vez que só dispomos do verão para fazer, isso tem que funcionar como se fosse uma

linha de produção industrial. Então era preciso chegar com os módulos prontos. Após o trabalho de fundação, constrói-se uma mesa metálica treliçada, sobre os quais serão colocados os contêineres que vão constituir os ambientes internos. Estrutura metálica para a cobertura e os painéis da envoltória vão sendo aplicados. Com uma logística assim, conseguiríamos que cinco equipes trabalhassem dentro do mesmo canteiro simultaneamente: enquanto uma equipe montaria a estrutura em um módulo, a outra estaria dando o acabamento em outro módulo. E tudo isso tinha de caber dentro do navio para ser transportado e desembarcado. Até por isso os blocos têm essa formação linear, para permitir essa linha de montagem.

Uma coisa importantíssima na época, por conta do trauma que eles tinham sofrido por causa do incêndio, eram a segurança contra incêndio e as saídas de emergência no edifício. Desse modo já na etapa de elaboração para o concurso a gente tem uma setorização com barreiras contra o fogo e várias saídas de emergência com sistemas sofisticados de combate a incêndio.

Outro elemento importante do edifício é que a maior população do local é no verão. No inverno ficam só os militares do grupo-base. Portanto, para economizar energia com aquecimento interno, por exemplo, parte da base era mantida com um consumo interno de energia somente para o necessário, designando a energia restante para os locais mais importantes. Sempre se pensou em energias renováveis, como energia fotovoltaica e energia eólica, com sistemas de complementação da energia a diesel.

Para o desenvolvimento do projeto executivo, chamamos uma equipe de engenharia estrangeira para trabalhar conosco, porque precisávamos de uma equipe que tivesse experiência em climas frios e solos congelados. Convidamos a AFACONSULT de Portugal, para trabalhar nas engenharias. Essa empresa fazia todos os projetos complementares, as estruturas, todas as instalações, as medidas contra incêndio, enfim, eles trabalharam conosco no desenvolvimento do projeto executivo.

Além do prédio principal, há uma série de laboratórios de pesquisa meteorológica e biológica que ficam no entorno do prédio. O porquê da implantação naquele local deve-se ao fato de ser a antiga estação e onde já havia um maior impacto

humano, o que iria afetar o mínimo possível a região. Tínhamos também um relatório ambiental prévio que mostrava áreas mais ou menos propícias à ocupação, com algumas de alta restrição, por conta da fauna e flora da região, e outras permitidas, que também influenciaram na implantação. Além disso, era preciso manter uma distância de afastamento em relação à linha d'água. E basicamente a somatória desses aspectos resultou no local final para implantação.

Acerca do funcionamento, no primeiro bloco, composto pelos laboratórios, que era o mais importante, sendo ao todo dezessete laboratórios, atuam cientistas de várias instituições e universidades brasileiras que participam e disputam editais de pesquisa para fazer a pesquisa de campo na antártica. Esse bloco conta com uma área de convívio na parte central, com o refeitório, estar, cozinha, área de saúde, sala de secagem. E a área dos geradores, caldeiras, tratamento de esgoto, de lixo, onde tudo é pensado para gerar o mínimo impacto ambiental possível. Na outra parte fica o depósito, onde são guardados os mantimentos para consumo no inverno e onde os produtos trazidos pelos navios são colocados. As duas laterais são áreas de tratamento de água para consumo. No bloco posterior, ficam os alojamentos, com duas camas por quarto, uma área de convívio no meio, com biblioteca, sala de vídeo e academia. Os alojamentos são separados, para se ter a divisão entre os civis e os militares.

Os elementos exclusivos que tocam realmente o chão são a garagem e a área técnica. Nesta ficam os geradores, motos de neve e outros equipamentos. É onde também se apresenta o elemento do contêiner naval de 20 pés. Esse módulo do retângulo é o que constitui o módulo elementar da estação como um todo, sempre nesta mesma medida: seis metros de comprimento e um pé-direito de altura. Esse é um elemento que é montado junto com a estrutura metálica, como se fossem peças de lego.

O detalhamento, que é uma fase importante, incluiu pesquisar bastante sobre isolamento, que é algo não muito utilizado no Brasil. Também sobre as esquadrias: os seus vidros externos são triplos e por dentro mais uma janela com vidro duplo. Na parte da estrutura, definiu-se que todos os contêineres também teriam uma função estrutural. Por fim, a equipe do projeto executivo, que era maior que a do concurso, contava com quinze pessoas, considerando o pessoal de engenharia e os consultores.

Depois, com a entrada da AFACONSULT, na fase mais agitada do projeto, éramos em torno de sessenta pessoas, mesmo porque o tempo de projeto era muito curto. O primeiro projeto executivo foi entregue em cinco meses.

O acompanhamento da obra foi interessante. Em 2016 viajamos para *Shangai*, na China, que era onde ficava a empresa que venceu o concurso para fazer a construção da estação. Visitamos o que se chama de *mocap*, que são 180m² da extremidade do bloco de laboratório. Esse foi o primeiro passo da parte de entender como que ela seria construída. Todas as peças utilizadas foram feitas no local, inclusive internamente, onde se fez um laboratório, com toda a sua complexidade e seus elementos. Esse *mocap* serviu para testar o prédio e para verificar como deveria ser toda a etapa de construção. No verão de 2016-2017, enquanto na China se dava continuidade às etapas do *mocap* e pré-fabricação de estruturas metálicas, na Antártica era iniciada a obra de fundações. Após toda a montagem da estrutura na China e depois de serem feitos todos os testes, a estrutura foi desmontada e embarcada no navio para desembarcar na local de construção da estação na Antártica. No verão de 2017-2018 começaram as obras da estrutura, dessa vez no local definitivo. Após um ano do início das obras, chega-se a quase 90% de conclusão da estação.

No caso da Estação Ferraz, não tivemos condição de visitar o local antes de fazer o concurso. Depois que assinamos o contrato, era inverno, o mar estava congelado. Com a operação fechada, não havia ninguém indo para a Antártica. Quando a gente entregou o contrato, era outubro-novembro, ocasião em que já estava começando a operação Antártica novamente. O problema é que após termos entregue o projeto executivo para a Marinha, eles não viram interesse em nos levar para lá. Já estavam com o projeto executivo na mão e o mais importante para eles naquele momento era incitar, descobrir quem era construtor. Foram alguns anos acompanhando a distância esse trabalho. Às vezes por conta própria pagamos do próprio bolso para nos deslocarmos à China e ver o *mocap* sendo fabricado e tudo. Mas, assim, para conseguir fazer o projeto, conversamos com pessoas que já tinham ido lá, que entendiam do programa antártico, entendiam da logística.

Com relação aos pilares da Estação Ferraz, que é elevada do solo, temos um único bloco que encosta no chão: o bloco técnico e garagem, como já mencionei. Ela é elevada do solo por um motivo de desempenho, não só dinâmico. Quando começa a nevar muito, essa neve começa a se acumular, aí você tem uma parede tocando o chão. Quando a gente eleva o edifício do solo e deixa esse espaço para o ar passar embaixo, o próprio vento acaba varrendo a neve naturalmente, então ela não se acumula. Esse é um dado que a gente já tinha escutado de outras estações, de outras experiências de construção na Antártida, e como a gente fez o projeto muito correndo, a gente não teve como simular túnel de vento. Fizemos uma simulação por *softwares* mesmo, para ver o desempenho do vento na hora de limpar essa neve que fica debaixo do prédio. E a gente ficou muito feliz, porque deu certo.

No final das contas, quando visitamos a estação em novembro havia bastante neve ao redor do prédio, mas embaixo do prédio mesmo não. Isso é importante, porque tem a ver com a conservação de calor por edifício, mas também com o trabalho braçal, porque na Estação Ferraz antiga, que não tinha essa elevação, às vezes a neve chegava a cobrir o prédio, o que obrigava a cavar um túnel dentro da neve para sair lá fora. E esse é um elemento que a gente vai ver em quase todas as estações da Antártida. As mais tecnológicas nos últimos anos têm usado essa forma para garantir que a limpeza seja feita naturalmente pelo vento, porque venta o tempo todo e venta muito forte.

A INTERLOCUÇÃO COM MANUEL BALBINO⁴ E O CONCURSO DE ARQUITETURA COMO ACESSO DEMOCRÁTICO PARA A ATUAÇÃO PROFISSIONAL

O arquiteto urbanista Manuel Balbino (2020), que nas décadas de 1980 e 1990 participou de uma discussão sobre a questão da arquitetura brasileira quando a arquitetura de alta tecnologia do mundo ficou em evidência, assinalou que discutiu

⁴ Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília, mestrado em Projeto e Cidade pela Universidade Federal de Goiás e atuação como docente na UniEvangélica, Anápolis-GO (2017). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura, projeto, planejamento urbano, Palmas - Tocantins, Goiania, pré-fabricação em concreto.

muito com Norman Foster a respeito de qual seria o nosso caminho, visto que tínhamos perdido um pouco esse bonde, por ficarmos centrados nas nossas questões.

Na opinião de Balbino (2020), as estações na Antártica mostram que precisamos olhar novamente para essa perspectiva da tecnologia. O Projeto da Estação Ferraz deixa evidente que a tecnologia não sumiu da nossa questão e é impressionante como esse projeto engloba outras questões, como o clima, o ambiente e a própria tecnologia. É um projeto bastante representativo, que não fica devendo nada para nenhum outro projeto no mundo, nesse ambiente e com esse foco. Um projeto bastante divulgado, com todos os méritos, e que abre outras perspectivas de como podemos pensar, construir e habitar nossos projetos.

A experiência do Estúdio 41 permite discutir a questão do concurso de procurar o confronto das ideias, dos argumentos e da execução do projeto com a realidade. Com uma narrativa técnica, consistente, possibilita levantar várias questões, interessando-nos muito neste momento discutir sobre a relação dos concursos com o ensino da arquitetura. A formação de equipes de concurso acaba vindo do convívio na universidade, ainda que nem sempre as universidades tenham dado a devida atenção para esse enfoque. A ideia de montar uma equipe para trabalhar em concurso tem vínculo direto com a Universidade.

Na interlocução com o arquiteto urbanista Manuel Balbino, acho que ele levanta uma questão muito importante neste debate, que é a realidade. Quando comparamos o que a gente faz na universidade e a realidade da prática profissional, tentamos sempre nos aproximar, chegar o mais perto possível. Mas no fundo sempre se está ensinando e aprendendo. Sempre se está aprendendo juntos no ambiente universitário e é difícil simular essa realidade. Então, acerca da universidade, é preciso um pouco aceitar que ela é um espaço de pesquisa e estudo e que ela se insere nessa pesquisa e nesse estudo de outras formas. Aí, por exemplo, Manoel Balbino coloca a questão de equipe, das equipes de estudantes. Tem uma coisa das equipes de escritórios de arquitetura que é o fato de se conhecerem como estudante nas universidades e depois resolverem trabalhar juntos.

Mas eu não sei se é a maioria não. Acho que ao longo da vida vamos conhecendo pessoas também, e essas pessoas se unem por coisas incomuns, que vão descobrindo ao longo do tempo. E essa formação do grupo colaborativo da equipe é fundamental, pois a gente não chega a lugar nenhum sozinho. Precisamos sempre do outro. Ainda mais em arquitetura, em que todas as ações desenhadas num papel nem serão executados por nós. Ou seja, vamos depender de outras pessoas para viabilizar aquilo dentro do que é a realidade. Então, precisamos entender que estamos sempre colaborando com as pessoas e que o projeto é ser coletivo. Essa é uma das questões que a universidade, eu acho, poderia reforçar.

Na universidade, na escola de arquitetura temos a tendência de achar que o aluno dentro do trabalho de equipe pode se esconder e não ser avaliado. Essa é uma discussão muito grande na universidade, principalmente entre os professores, que diz respeito ao fato de se montar uma equipe de cinco estudantes, em que dois vão trabalhar muito, um vai trabalhar mais ou menos e dois que não vão trabalhar nada e vão receber a mesma nota. Desse modo, há uma tentativa de evitar o trabalho em equipe, para avaliar se o aluno tem a competência, a habilidade para ter o diploma. Mas eu acho que uma competência e uma habilidade das mais importantes é trabalhar em grupo. Então é difícil isso.

Sabe, eu prefiro fazer o trabalho sempre no coletivo, mesmo que isso represente que em determinado trabalho você tenha estudantes que estão trabalhando mais do que outros estudantes, porque isso vai acontecer na realidade também. Eu acho que é importante as pessoas se ouvirem, receberem críticas.

Devemos aprender a escutar crítica também. Esse diálogo, esse debate, é que faz a arquitetura ganhar cor ao final das contas. Estava falando por exemplo dos engenheiros que conhecemos lá da Alemanha. A sorte foi que esses caras começaram a conversar com a gente muito no começo do projeto executivo, porque senão a gente teria ficado perdido. A questão tecnológica é algo que a gente no Brasil sempre desenvolveu ligado à mão de obra. O que a mão de obra consegue executar é o que eu posso desenhar.

Só que isso tem a ver com a realidade, e a mão de obra tem a ver com a parte do colaborativo da equipe, é o sujeito que vai materializar a concepção daquilo que a gente está desenhando. Na faculdade a gente não vai conseguir isso, ter o cliente, ter o operário, ter o mestre de obra. Sempre vamos ter esse diálogo de estudante com os professores.

É dentro desse diálogo que eu imagino que essa cultura arquitetônica vai crescer na universidade: na conversa, na discussão, no saber receber a crítica, no saber criticar. Eu acho que isso é fundamental para crescer como profissional, em qualquer área. Mas acho que na arquitetura mais ainda, porque não dá para fazer sozinho, é uma atividade de fazer com muita gente, muita gente participando. Eu acho que só tem sentido se for dessa forma. Não faria sentido a gente como arquiteto desenhar sozinho, depois pegar um martelo, um prego e construir uma casa toda sozinho e pronto. Eu me esgotei fisicamente, levei anos para fazer aquilo e aí o cliente sou eu sozinho. Nunca é assim, é sempre coletivo, sempre compartilhado, é sempre um suprimindo aquilo que o outro não tem, complementando, sei lá. Sempre tem um na equipe que sabe muito de uma coisa, e o outro sabe muito de outra coisa, então ter um papel complementar.

Acho que a arquitetura é um pouco isso, é o exercício do complemento, exercício do saber que a gente está aprendendo com o outro e ensinando ao mesmo tempo. Parece um pouco com isso. E acho que na faculdade, para fazer esse diálogo, não adianta tentar reproduzir totalmente a realidade, porque vai ficar frágil da mesma maneira. A gente vai simular, vai colocar muitas coisas que são fantasiosas. No fundo estamos ali para começar a pensar como arquiteto, não para ser arquiteto já no início, e eu acho que os concursos têm esse potencial de estimular a formação de equipes, de formar grupos, gente que tem afinidade e coisas em comum, que querem trabalhar juntos. E o concurso vai ser uma maneira de poder fazer esse trabalho.

O concurso também é desgastante. Às vezes a gente pensa: vamos tentar ir por outro caminho, porque o concurso é exaustivo, é frustrante. Na maior parte dos concursos, você perde. Você vai mostrar as obras que você já ganhou – falei aqui de algumas coisas –, mas por trás disso tudo há outras tantas que não deram, que foram

trabalhos que de alguma maneira fizeram a gente aprender. Mas é frustrante quando você não assina contrato.

O concurso tem uma coisa que eu acho importante, que é ampliar o acesso democrático à profissão, porque qualquer um pode participar, qualquer um pode aprender a fazer um. Não precisa o cara ter uma firma com muito dinheiro, ele não precisa ser rico, ele enfim pode simplesmente ter um diploma em arquitetura e urbanismo, ou no caso de concurso de estudante de arquitetura e urbanismo, ele se inscreve e faz e está aberto. Isso eu acho muito bonito. Mas daí tem toda uma dificuldade, que é você no concurso trabalhar sem remuneração. Tem toda uma coisa que a gente precisa discutir também.

Uma vez eu falei no plenário do CAU lá em Brasília sobre as dificuldades do concurso, também porque eles estavam muito numa bandeira de defender concurso. E a gente também defende, com essa possibilidade democrática de acesso ao exercício de arquitetura e urbanismo. Mas também não dá para ficarmos fazendo cenário de fantasia. Afinal o processo de composição do projeto de arquitetura e urbanismo não é uma coisa fácil e o concurso potencializa, catalisa essas dificuldades que temos no dia a dia.

No período do concurso a gente conversou, dialogou com uma equipe de engenheiros e de consultores aqui de Curitiba, que era muito local, mas que tinha uma experiência desse trabalho em equipe que eu estou falando para vocês. Conseguimos compartilhar muitas coisas e muitas informações. E também, nesse período, para nos aproximarmos do lugar, para compreendermos mais um pouco do lugar, assistimos a muito vídeo, muita informação dos escritórios que já tinham feito projeto lá.

Ficamos garimpando esse material na internet. Depois que a gente assinou o contrato, os nossos olhos na Antártica eram os contratantes. A arquiteta Cristina Alvarez, que é lá da Universidade Federal do Espírito Santo, que sempre atendeu os projetos da Antártica e é a idealizadora do concurso junto com o IAB-RJ, tinha uma experiência de décadas já na Antártica. Ela foi uma interlocutora importantíssima, assim como todo o pessoal da Marinha PROANTAR, que já tinha sido chefe da estação. Enfim, trata-se de pessoal que já tinha experiência no local e foram também nossos olhos lá no

lugar. Fazíamos perguntas para esse pessoal quando tínhamos dúvidas sobre questões muito localizadas, muito pertinentes lá da península Kelera, o funcionamento enfim.

Tivemos pessoas que nos auxiliaram, que foram respondendo às perguntas que íamos colocando. E cada resposta nos deixava mais próximos da Antártica. No final das contas, é evidente que, quando formos agora em novembro, perceberemos coisas novas. Chegar lá, pisar no chão, andar dentro do prédio e afundar o pé na neve é diferente de ouvir um relato.

Essas experiências todas de concurso às vezes são conduzidas dessa forma. A gente faz um projeto para Paraíba e sem a chance de ir lá visitar. Então fazemos, tentamos culturalmente aprender sobre o lugar, aproximarmo-nos o máximo possível da realidade deles. Às vezes é só depois que vamos conseguir visitar o lugar, só quando começamos a desenvolver mesmo. Não é sempre que temos essa condição ideal de: “Poxa, vou lá no terreno, vou ficar um tempo dando uma olhada, vou fazer anotações, observações de campo antes de começar o projeto”. Então, é um pouco dessa forma.

É importante destacar que o edital do concurso era bem completo. Em termos de referências, trazia uma série de informações. Por isso, acho, que conseguimos nos aproximar muito do lugar, porque lemos com muita atenção. Mas é evidente que depois, quando você senta com as pessoas, começam a surgir novas demandas. Para responder às perguntas, fizemos diversas reuniões com a comunidade científica, de São Paulo, Rio de Janeiro mais de uma vez, Brasília, às vezes por videoconferência, telefone. Foi um meio de trocar informações com esse pessoal, para entender a necessidade de cada um desses laboratórios.

Cada equipe de pesquisadores, às vezes, trabalha num laboratório que tem a dinâmica diferente da outra. Então esse trabalho foi de entrevistas e reuniões presenciais e troca de informação *on-line* para entender como cada laboratório desses funcionaria. E aí cada laboratório tem uma lista de equipamentos: tem que ter bancada, microscópio, computador, uma série de elementos ali que são listados ali para a gente poder atender, uma área suficiente, dimensionamentos. Foi um diálogo dos dois lados: com a Marinha, que iria construir o prédio, e com a comunidade científica, para atendermos às necessidades dela.

No Estúdio 41, foi talvez a maneira possível, vamos dizer assim. Eu comentei que a gente estudou e mora em Curitiba, mas não temos muitas relações pessoais aqui, familiares em Curitiba. Quando a gente se forma em arquitetura, a primeira coisa é fazer projeto para os parentes, para os amigos e conhecidos. Nunca tivemos uma rede, eu e meu sócio. Nunca tivemos uma rede muito grande de contatos aqui que pudesse viabilizar a atividade profissional.

Então o concurso acabou sendo uma saída, já que ele permite a participação aberta de arquitetos, independente do currículo, da formação e da experiência. O concurso parece ser uma boa saída, e uma boa alternativa. Acho que foi um pouco assim. A equipe do Estúdio 41 é uma das equipes com as quais eu trabalho hoje. Já trabalhei anteriormente com outras equipes, mas sempre com pessoas interessadas em fazer dessa forma. Não é que eu não esteja interessado no cliente que me liga e me fala: “Eu gostaria de um projeto e gostaria de uma proposta”. É evidente que a gente gosta de fazer arquitetura. Agora, como que a gente vai viabilizar e fazer arquitetura é que é uma história de cada um. Na minha história, veio dessa forma: conhecendo gente que estava com vontade de fazer. E foi meio que isso assim.

A ELABORAÇÃO DO PROJETO E OS DESAFIOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

O processo de desenvolvimento dos trabalhos de concurso, basicamente na nossa maneira, lá do estúdio – a gente sabe que no mundo inteiro tem vários escritórios que fazem isso –, nessa etapa de concepção de desenho dos elementos, trabalhamos com maquetes. Maquetes físicas, não maquetes feitas no computador – maquete eletrônica –, é maquete física. A gente faz uma leitura atenta das bases do edital, do termo de referência primeiro e marca uma primeira reunião para discutir sobre aquele concurso e, nessa primeira reunião, cada um já tenta levar uma maquete de uma primeira abordagem.

A discussão é sempre feita em cima de uma maquete física. Você pode complementar com render e desenhos bidimensionais de plantas, corte... mas a discussão mais intensa ocorre em cima das maquetes físicas. Fazemos isso em várias

rodadas. Fazemos uma primeira rodada, tem lá cinco maquetes em cima da mesa, senta e discute. Puxa o que está bom e o que não está e daí vai. Marcamos um outro prazo. Vamos nos dar aí mais quatro ou cinco dias para pensar um pouco melhor, porque percebemos que tem coisas que precisam amadurecer. Aí nessa outra rodada vêm mais oito maquetes, e também estimulamos que os estudantes participem juntos. Então não são só os arquitetos que participam dessas reuniões. Os estudantes trazem maquetes e muitas vezes é uma ideia de um estudante que parece mais forte para ser desenvolvida. Mas fazemos duas, três, quatro rodadas até chegar num partido que parece mais viável. Então é bom, porque de uma reunião para a outra, quando você escuta falarem, você percebe: “Puts, o cara pensou nisso e fez a maquete com aquilo e eu não tinha pensado nisso... então para a próxima reunião vou tentar incorporar esse elemento no meu raciocínio”. E aí você traz uma outra maquete que responde melhor àquelas condições. Não são maquetes sucessivas. A gente tem, acho, que até na internet – eu não sei se tem mais –, mas projeto por exemplo do memorial das vítimas da Boate Kiss⁵ tem lá trinta maquetes de diferentes partidos e possibilidade de solução para aquele projeto naquele lugar. Mas na reunião, a discussão é sempre em cima da maquete.

Aos desafios nas divisões das tarefas, temos duas considerações a fazer. Acho que na etapa de concurso todos participam dessa etapa de concepção, fazem maquetes, fazem desenhos de concepção. Depois que a gente escolhe o caminho, se divide e cada arquiteto vai pegar aquele partido, aquela proposta, e vai começar a elaborar em cima desse partido aquilo em que se sente mais confortável. A gente tem sócio que, “cara, deixa eu tentar começar a resolver as plantas”. Tem sócio que vai começar a montar modelo tridimensional para fazer render. Tem sócio que vai começar a escrever o texto,

⁵ O Estúdio 41 ficou em terceiro lugar com a proposta para o memorial de Santa Maria. Assinam o projeto os arquitetos Fabio Henrique Faria, Emerson Vidigal, Eron Costin, João Garbriel Rosa e Martin Kaufer Goic, com a colaboração de Daniela Moro, Gabriel Tomich e Matheus Fernandes. Buscou-se trabalhar com o propósito de um edifício que traga à consciência motivos que nos façam seguir adiante. “Trata-se de um exercício de construir espaços coletivamente para ressignificar a morte como uma chance de ver novos sentidos para a vida. A busca de novas palavras para descrever o presente como uma possibilidade de ver o mundo e as pessoas de novas maneiras”. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/boate-kiss-memorial-vai-virar-uma-grande-praca-florida-em-memoria-as-vitimas/>. Acesso em: 5 de setembro de 2020.

e enfim. Daí tem essa divisão de tarefas assim, e a gente vai se apoiando um ao outro. Mas cada um faz basicamente aquilo em que se sente mais confortável naquela etapa de dar um acabamento, para montar uma apresentação.

Já quando é um contrato que é assinado e você vai desenvolver um projeto que é executivo, aí dentro do escritório nas etapas de concepção pode ser que funcione um pouco parecido com o concurso, mas daí depois normalmente a gente escolhe alguém do grupo para coordenar aquele projeto. Depois que é assinado o contrato, tem um da equipe que coordena o projeto e é responsável por reunir as informações com cliente, transmitir as tarefas para a equipe, enfim... marcar reuniões, controlar os prazos. Tem uma figura de coordenador depois que o contrato é assinado. Mas, basicamente, todo mundo faz de tudo, não tem muito: “Ai eu não faço maquete, ai eu não faço tal coisa”.

Para quem tem vivido esse período de concurso sabe o tanto que o Estúdio 41 é representativo. O concurso tem várias faces, mas uma face superimportante é que é uma oportunidade de trabalho. E essa oportunidade de trabalho precisa se democratizar cada vez mais. E isso só vai acontecer na medida em que as escolas de arquitetura comecem a compartilhar esse tipo de conhecimento. Devem existir uns períodos em que os alunos vão fazer um projeto como se fosse um concurso, tem que começar a entender esse processo, porque não é um processo simples. Então são várias estratégias que as escolas precisam adotar e se integrar nesse processo, porque os alunos estão interessados nisso também. Precisamos pensar nisso. Pode-se dizer que o confronto entre a ideia, o concurso e a realidade tiveram um casamento perfeito nesse projeto da Estação Ferraz.





PRETEXTOS PRETÉRITOS COMO PRESENTE, MAS SEM FUTURO

PAST PRETEXTS AS PRESENT, BUT WITH NO FUTURE

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667783>

Envio: 11/08/2020 ♦ Aceite: 14/10/2020

José Renato de Castro e Silva



Docente no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Estadual de Goiás e na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Mestre em Projeto e Cidade pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Especialista em Docência no Ensino Superior pela UNIFAN. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás.

RESUMO

Ensaio sobre concepção e produção de identidade visual de convites de formatura para turmas do curso de Arquitetura e Urbanismo. Apresenta a conexão da prática com ideários e experiências autorais, assim como a descrição das demandas e propostas desenvolvidas. Destaca a vinculação dos produtos como pretexto temporal e afetivo, concluindo sobre o destino da atividade diante das relações sociais contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade visual, convites de formatura, curso de Arquitetura e Urbanismo, relações sociais.

ABSTRACT

Essay on the design and production of visual identity for graduation invitations for classes in the Architecture and Urbanism course. It presents the connection between practice and authorized ideas and experiences, as well as a description of the demands and proposals developed. It highlights the linking of products as time and affective pretexts, concluding on the fate of this activity against the contemporary social relations.

KEYWORDS: Visual identity, graduation invitations, Architecture and Urbanism course, social relations.

Quando eu comprava discos de vinil, *cd's* e livros, mal esperava a hora de romper o invólucro para apalpar a textura do papel, sentir o cheiro da tinta, ler a ficha técnica ou colofão. Efeito de vários exercícios acadêmicos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás, originário da Escola Goiana de Belas Artes, que me legaram um olhar atento ao uso de regras compositivas em *design* gráfico.

Reconheço que a experiência sensorial da materialidade desses objetos, meus discos, *cd's* e livros, sobremaneira potencializaram em mim a apreensão de seus conteúdos e de seus modos de elaboração. Antes mesmo da audição do acorde inicial, ou da leitura do primeiro parágrafo, os argumentos do álbum ou da peça literária eram renunciados por seus respectivos projetos gráficos.

Obviamente, tais projetos, munidos de suas informações estéticas e práticas, visavam a comunicação visual intencional que, segundo Bruno Munari (1997, p.65), “deveria ser recebida na totalidade do significado pretendido pela intenção do emissor”. O desejo pessoal de tentar alcançar o significado emitido, em cada mensagem visual, contribuiu para que eu desenvolvesse a habilidade de deter-me às sutilezas dos discursos imagéticos, ao mesmo tempo em que logo me conduziu de receptor a emissor.

O desenho é o principal suporte de comunicação para o arquiteto, seja pelo uso de cores e formas representadas à mão livre, seja pelo uso da geometria plana ou espacial registradas com instrumentos manuais ou computador. O desenho almeja descrever e explicar um objeto idealizado. As disciplinas do curso de Arquitetura e Urbanismo praticam intensamente essa comunicação.

Tendo concluído a graduação, no fim do segundo semestre de 1999, fui encarregado, juntamente com Fernando Camargo Chapadeiro⁶ e Rogério Claudino da Silva Peixoto⁷, de criar o convite para as solenidades de formatura da nossa turma de graduandos em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás (UCG). Dessa forma inaugurei minha atuação na criação de convites de formatura para cursos de graduação.

⁶ Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1999).

⁷ Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1999).

A tarefa não era simples e deveria contemplar as seguintes determinações: baixo custo, simplicidade e rapidez de execução. Tal experiência percorreu o caminho de concepção do símbolo identitário, estabelecimento de uma linguagem gráfica, definição de locação para as fotos dos formandos, execução da arte final e acompanhamento dos serviços gráficos de impressão. O pretexto para conduzir esse discurso foi uma alusão à precisão da prática profissional do arquiteto, representada por uma suposta régua graduada, contrapondo-se à ideia equivocada e inexata de virada do século (figura 1).



Figura 1. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UCG), para a turma 1999.2, contendo símbolo, parte do miolo e ficha técnica.

Autor: José Renato de Castro e Silva (1999).

Em seguida, outras oportunidades para criação de convites surgiram, inclusive em outros cursos, e por elas tornaram-se evidentes os “ossos do ofício”: Os contratos de exclusividade com empresas de fotografia, que ofereciam as fotos do convite como brinde, comprometendo a autonomia de criação e a direção de arte das fotos; As rusgas entre graduandos e comissão de formatura, que sempre se sentia pressionada a satisfazer os gostos da maioria, além de uma questão que tornou-se a mais polêmica – a vaidade exagerada dos formandos.

Nesse período, a vaidade dos concluintes sobrepunha-se aos argumentos das peças gráficas e à história da feitura dos convites. O convite compreendido como discurso, descrito enquanto suporte visual e ilustrado como objeto de identidade da turma, era deformado pela supervalorização das fotos de envaidecidos graduandos. Tal

como em O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde⁸, publicado em 1890, no qual se relata a história de um jovem de invejável beleza.

O protagonista, Dorian Gray, seduzido pelo pensamento de que a beleza e o prazer são propósitos a serem alcançados a todo custo e, envaidecido de si mesmo, torna-se modelo para a pintura de um artista. Ao defrontar-se com sua imagem na tela do artista, Dorian Gray prontifica-se a dar sua própria alma em troca de nunca envelhecer. Desde então, Dorian, em seu estilo de vida extravagante, não mais envelhece, ficando marcado na pintura as cicatrizes de suas mazelas (figura 2).



Figura 2. Cena do filme O Retrato de Dorian Gray, baseado na obra homônima de Oscar Wilde. Fonte: Dantzig, 2019. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/personnages-en-personne/dorian-gray-ou-la-beaute-qui-porte-malheur>>.

Acesso em 17 de outubro de 2020.

Em trabalhos posteriores, buscando estratégias para agregar outros valores aos convites de formatura e, já em nova parceria com Bráulio Vinícius Ferreira⁹, passei a ser mais enfático nos pretextos incluindo pequenos presentes, reforçando o tema e a linguagem pretendida para os convites.

⁸ Escritor irlandês que viveu durante a segunda metade do século XIX (1854–1900) e defendia, por argumentos históricos, o belo como antídoto para os horrores da sociedade industrial.

⁹ Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1995).

Deste modo, o presente assumia duas acepções: ilustrava o momento solene da formatura e, simultaneamente, brindava o convidado com um objeto exclusivo. Tal objeto convida e presenteia no momento presente, mas, tão logo passadas as solenidades, assume seu valor simbólico, remetendo ao passado. O que reforça o enunciado de Baudrillard (2009, p.83) “o objeto antigo é sempre, no sentido exato do termo, um retrato de família”, cumprindo os objetivos de fazer perdurar a lembrança e estabelecer um vínculo com o objeto capaz de evocá-la.

O ambiente acadêmico do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás foi campo fértil para cultivar experiências, aliando discurso e objeto em convites de formatura. No recorte temporal de 2009 a 2017 foram desenvolvidos dez projetos gráficos para as turmas de concluintes. A amigável e estreita relação com os graduandos foram fatores decisivos para os resultados alcançados.

Cada trabalho era denominado segundo as demandas apresentadas no *briefing*, representando o pretexto dos respectivos convites. Compreendendo que as descrições não bastam para explicar as propostas, junto a elas estarão imagens que exibem suas características estéticas e de linguagem.

CUBO CIDADE - 2009.2

Considerando os extremos da origem e existência de uma metrópole, este convite abordava o centro histórico de Goiânia, como um espaço valorizado que remonta à história e tradição da capital e o Aterro Sanitário, como consequência de seu desenvolvimento e deformação em um ambiente degradado e escondido, revelando as nuances da cidade.

O selo de identidade para a décima primeira turma de arquitetos, formados pela UEG, remeteu às placas azuis de sinalização, encontradas nas esquinas da cidade. O convite consistia em uma embalagem cúbica que envolvia o *folder* em dobradura, onde compareciam as fotos dos formandos no ambiente de Goiânia.

O presente ao convidado foi um cubo de acrílico, com registro fotográfico da Rua 8, do Aterro Sanitário e do Coreto da Praça Cívica. Lugares emblemáticos como cenários para a silhueta de uma figura humana, recortada em acrílico (figura 3).



Figura 3. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2009.2, contendo símbolo, embalagem, miolo e objeto. Autor: Bráulio Vinícius Ferreira (2009).

DOBRARQ.DOBRURB - 2010.2

O objetivo de reduzir custos resultou numa embalagem tipo caixa, montada por dobras, sem colagem. A face interior da embalagem trazia parte do conteúdo do convite. Dentro dela estava um conjunto de cartas avulsas com a impressão das fotos de cada formando. A identidade desta turma, a décima terceira, foi definida pela sigla arq urb, organizada entre duas linhas, dispostas em ângulo reto, como uma alusão à dobra.

O presente ao convidado era um objeto de mesa, em acrílico, que simulava um quadrado cortado e dobrado. Este insinua, tal como o ofício do arquiteto, o agenciamento da forma geométrica plana que possibilita a materialização do abrigo (figura 4).



Figura 4. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2010.2, contendo símbolo, embalagem, miolo e objeto. Autor: Bráulio Vinícius Ferreira (2010).

POPART.POPARQ - 2011.1

A décima quarta turma de graduandos chegou com o argumento definido: o intento de usar da linguagem da *Pop Art*. Para tanto, desenvolveu-se uma caixa que acolhia um livreto sanfonado, com impressão em uma de suas faces contendo um breve texto, acerca do movimento artístico das décadas de 1950 e 1960, e as fotos dos formandos, tiradas na Esplanada do Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Goiânia.

As referências da *Pop Art* se apresentam nas cores intensas e no uso da lata de sopa Campbell's (um marco comercial da época). O selo identitário da turma foi definido como uma alegoria à própria imagem da lata de sopa. Uma luminária composta de base de acrílico, vela aromática e papel vegetal impresso foi o presente ao convidado, propondo-lhe interação para montá-la e acendê-la (figura 5).



Figura 5. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2011.1, contendo símbolo, embalagem, miolo e objeto. Autor: Bráulio Vinícius Ferreira (2011).

A partir do ano de 2012, o desenvolvimento de projetos gráficos para convites de formatura passou a contar com a parceria de Elmar Rodrigo Vieira Macedo¹⁰, egresso do próprio curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG.

¹⁰ Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (2012).

CONVERSE COM A CIDADE - 2012.1

A inquieta décima sexta turma chegou com a inusitada ideia de usar o tênis All Star Converse como identidade para o convite. A comissão de formatura queria ainda intervir na cidade de maneira efetiva, propondo a pintura de um mural ou algo semelhante. Daí surgiu a proposta de “conversar” com a cidade, simulando ações simples de caráter educativo, com o objetivo de conscientizar a população para o respeito ao meio ambiente e à coletividade.

Foi empreendida uma *Time-lapse* com duração de oito horas, tendo uma rua da cidade como cenário. Em vez de tinta, uma “pichação” com fita isolante (retirada no final da sessão de fotos). No interior do convite havia uma foto de um muro sobreposta por uma película de acetato, a fim de que o convidado pudesse intervir sobre a imagem usando a caneta inclusa. O presente era um chaveiro representando um par de tênis All Star Converse (figura 6).



Figura 6. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2012.1, contendo símbolo, parte do miolo e objeto. Autor: Ana Paula Silva da Costa (2020).

A CIDADE QUE NOS CABE - 2013.1

Reconhecendo que o arquiteto é o profissional habilitado e competente para lidar com os continentes edifício e cidade e o ser humano é o conteúdo que habita e transforma os espaços edificados e citadinos, no convite da décima oitava turma foi proposto o trocadilho que entende a cidade tanto como continente, quanto como competência do profissional que está se formando.

Durante a imersão de nove horas pelas ruas e vielas do centro da cidade de Goiânia, foram capturadas as fotos dos formandos considerando duas escalas: o profissional que responde pela cidade – em escala real e, o usuário que é conteúdo dos cenários urbanos – em escala reduzida.

Como resultado criou-se um *pocket invitation* cuja identidade visual fazia alusão ao traçado do centro histórico da cidade. Nele, as fotos, tal como cartas de um baralho, apareciam distribuídas envoltas por uma embalagem que se transforma em *display* de mesa. O objeto era um lúdico labirinto em acrílico para o percurso de uma esfera de aço (figura 7).



Figura 7. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2013.1, contendo símbolo, parte do miolo e objeto.

Autor: Elmar Rodrigo Vieira Macedo (2013).

ESCALAS DE ATUAÇÃO - 2013.2

Com o intuito de informar melhor o convidado sobre a multiplicidade do campo de atuação da profissão de arquiteto e urbanista, o convite da décima nona turma derivava da típica característica das *matrioshkas* russas, nas quais uma peça se encaixa dentro da outra.

O pretexto se explicava pela gradação das escalas de atuação profissional: Urbanismo, Arquitetura, Edifício, Objeto e Indivíduo, representadas por cinco crescentes módulos, articulados e impressos. O selo, que compunha a identidade visual, era a abstração das letras iniciais das cinco escalas definidas. O conjunto se acomodava no próprio objeto do convite: uma embalagem plástica personalizada que se convertia

em coletor de lixo para veículos, visando conscientizar sobre a importância de colaborar com a limpeza urbana (figura 8).



Figura 8. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2013.2, contendo símbolo, miolo tipo matrioshkas e objeto.

Autor: Ana Paula Silva da Costa (2020).

PAULO MENDES DA ROCHA - 2014.1

A vigésima turma de formandos em arquitetura e urbanismo da UEG homenageou um importante nome da arquitetura nacional, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha. O Estádio Serra Dourada, uma das quatro obras do referido arquiteto em Goiânia, foi escolhido como paisagem edificada para ilustrar o convite.

As dez lâminas impressas, presas por encadernação *Wire-o*, quando empilhadas representavam a vista superior do imponente equipamento urbano que era visível antes mesmo de se abrir o convite. O selo de identidade trazia um croqui representando um dos cortes do edifício. O fechamento do convite foi proposto com uma cinta de papel, na qual foi fixada a síntese espacial da volumetria e da cobertura das arquibancadas (figura 9).



Figura 9. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2014.1, contendo símbolo, parte do miolo e objeto.

Autor: Elmar Rodrigo Vieira Macedo (2014).

PAISAGENS URBANAS - 2014.2

A turma tardou bastante em optar pela realização do convite e das solenidades de formatura, por isso, sequer tinham contatos com empresas de fotografia. Portanto a proposta deveria ser viabilizada rapidamente e com um custo muito baixo.

O convite Paisagens Urbanas da vigésima primeira turma de arquitetos da UEG, foi um grande pôster dobrado com imagens da cidade de Goiânia, capturadas pelas lentes amadoras de cada formando. Porém, o termo “amadoras” comparece aqui como em Roland Barthes (2001) em sua obra *A Aventura Semiológica*, no sentido de quem ama a cidade e seus signos.

A identidade visual simulava o *skyline* da cidade que se desenhava a partir das próprias letras da palavra “paisagens”. A interação com o convidado foi estabelecida por meio de um monóculo, semelhante ao modelo de plástico antigo e cônico, porém, sem lente. A foto individual, de cada formando, foi capturada como *selfie*, ao mesmo tempo em que um colega registrava tal momento (figura 10).



Figura 10. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2014.2, contendo símbolo e capa, pôster, miolo e objeto.
Autor: Elmar Rodrigo Vieira Macedo (2014).

ARQUITETURA FORMA E LUZ - 2016.1 E 2016.2

O arquiteto português Álvaro Siza, ao projetar o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Lisboa, destacou que sendo a fotografia o desenho com luz, a arquitetura seria o projetar, planejar e construir com a luz. Para a vigésima quarta e vigésima quinta turmas de arquitetura da UEG o tema do convite foi o efeito da luz nos

corpos, naturais ou edificados. O selo das turmas foi concebido como as sombras projetadas de dois volumes construídos. As formas geométricas dessas sombras foram desconstruídas em quatro formas prismáticas que passaram a compor o objeto presente: uma luminária e porta retrato de madeira. A linguagem gráfica evidenciava o contraste entre claro e escuro durante todo o discurso do convite, sobretudo nas fotos dos formandos, em preto e branco (figura 11).



Figura 11. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para as turmas 2016.1 e 2016.2, contendo símbolo, origem do símbolo, miolo e objeto.
Autor: Elmar Rodrigo Vieira Macedo (2016).

ARTE URBANA - 2017.1

O projeto gráfico para o convite da vigésima sexta turma de concluintes da UEG tinha por objetivo enaltecer o trabalho dos artistas urbanos, sobretudo naquele momento polêmico em que assistíamos, no contexto da cidade de São Paulo, a violenta negação por parte da prefeitura municipal às expressivas e autênticas obras dos artistas de rua.

No âmbito de nossa realidade local, o Beco da Codorna, sede da Associação dos Grafiteiros de Goiânia (AGG), foi o local escolhido para o discurso do convite. O selo de identidade da turma apropria-se das letras comuns de dois termos: arte urbana e arquitetura e urbanismo. A numeração ordinal que remetia ao número da turma, também compunha o selo. O intento foi levar as obras dos grafiteiros de Goiânia para dentro das casas dos convidados, ao mesmo tempo em que se buscou amenizar o preconceito que a sociedade alimentava acerca dessa manifestação artística. O convite era todo branco externamente, porém, toda sua composição interna guardava uma

profusão de cores vibrantes. O arranjo das páginas, presas à uma moldura de acrílico branco, revertia o convite em moldura, estimulando o convidado a pendurar o seu convite como um presente, na parede (figura 12).



Figura 12. Fotografias de convite do curso de Arquitetura e Urbanismo (UEG), para a turma 2017.1, contendo símbolo, parte do miolo e objeto. Autor: Ana Paula Silva da Costa (2020).

Os trabalhos de idealização e produção de convites, desenvolvidos durante esses oito anos, traziam vários indícios de que, num futuro breve, não mais se sustentariam. A perda do senso de coletividade, reflexo de um mundo cada vez mais egoísta, tornou mais difícil propor um convite que atendesse às expectativas de uma maioria. A tirania da visibilidade das conquistas pessoais concorria com a produção e divulgação das conquistas coletivas.

Além disso, a Colação de Grau integrada, na Universidade Estadual de Goiás, com várias turmas de diferentes cursos, dificultou a associação entre comissões de formatura e inibiu a possibilidade de construção de uma identidade visual unificada, correlata ao tema de um convite. Assim como, a demora na divulgação da data da solenidade de colação, inviabilizava o tempo de execução gráfica de produtos físicos, fortalecendo crescentemente o potencial das plataformas digitais.

Não parando por aí, nesse momento pandêmico, onde um organismo invisível nos convida a permanecer reclusos em nossas moradias e a adaptar nossas relações interpessoais, impõem-se a modalidade de Colações de Grau *on-line*, sem encontros e trocas, dificultando ainda mais a produção e envio de convites e objetos físicos. Interagir e guardar um convite de formatura parece perder o sentido na sociedade contemporânea.

Porém, mesmo que a história dos livros, das músicas, e dos objetos esteja se deslocando de seu suporte físico, sólido e palpável, para um estado que se desmancha no ar, como carregada nuvem virtual que paira em todo lugar, eu resisto explorando e criando o que gosto, sem demandas externas, da forma que gosto.

Aos leitores deste ensaio na versão digital da Revista Nós, arrisco convidar para deleitar-se com o projeto gráfico do *cd* intitulado *Insular*, de Humberto Gessinger, ouvindo a música “Segura a onda, DG”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MUNARI, B. *Design e comunicação visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DANTZIG, C. *Dorian Gray ou la Beauté qui porte malheur*. France Culture, 2019.

Disponível em <<https://www.franceculture.fr/emissions/personnages-en-personne/dorian-gray-ou-la-beaute-qui-porte-malheur>>. Acesso em 17 de outubro de 2020.

Artista: Áureo Rosa

INTÉ



Artigos

OUTROS

UMA ESTRELA DOS QUADRINHOS: BRENDA STARR, REPORTER

A STAR FROM THE COMICS: BRENDA STARR, REPORTER

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667787>

Envio: 19/07/2020 ♦ Aceite: 28/09/2020

Jaqueline dos Santos Cunha



Pesquisadora de Histórias em Quadrinhos, é mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão (2016), graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás - Unidade de Inhumas (2007) e integrante da Associação de Pesquisadores de Arte Sequencial (ASPAS).

RESUMO:

Este artigo pretende explorar a representação feminina na produção quadrinística *Brenda Starr: reporter* (1940-1941), de Dale Messick (1906-2005). Lançada em 1940, a obra inaugura uma era de relativa maior abertura para publicação de quadrinhos produzidos por mulheres no interior da indústria quadrinística. A autora estadunidense é concebida como a primeira mulher das Américas a desenhar e roteirizar uma HQ cuja personagem principal é uma mulher independente que busca se afirmar como uma jornalista de sucesso num momento - a primeira metade do século passado - em que o jornalismo era um ofício predominantemente masculino. Há, nesse sentido, um paralelo entre a condição profissional e intelectual da autora e da personagem de sua obra. Este estudo chama a atenção para as construções socioculturais e de poder que condicionaram a mulher a partir de estereótipos, tais como o de mulher bela, sexy e desejada. Há um imbricamento entre uma concepção de gênero que subverte as representações de mundo daquele contexto e a representação de gênero que concebe o feminino a partir da beleza e do apelo sensual.

PALAVRAS-CHAVE: Histórias em quadrinhos; mulher; estereótipos.

ABSTRACT:

This article aims to explore female representation in Brenda Starr: reporter (1940-1941) comic strip, which was produced by Dale Messick (1906-2005). The comic strip, launched in 1940, inaugurated an era of greater openness for publishing comics produced by women within the comic book industry. Messick is conceived as the first woman in the Americas to illustrate and script a comic in which the main character is an independent woman who seeks to establish herself as a successful journalist at a time - the first half of the last century - when journalism was predominantly a male career. In this sense, there is a parallel between the professional and intellectual condition of the author and the character of her work. This study draws attention to sociocultural constructions that restricts woman based on stereotypes of beautiful, sexy, and desired woman. In short, there is an overlap between a conception of gender that subverts the world representations of that historical settings and the gender representation that represents the feminine from the standard beauty and sex appeal.

KEYWORDS: Comics; woman; stereotypes.

INTRODUÇÃO

Brenda Starr, reporter (1940 – 2011), produto artístico de Dale Messick (1906-2005), é resultado da combinação entre o tipo de quadrinho que se ocupava das *working girls* (garotas que trabalham, em português) da década de 1920 e as histórias de aventura que emergiram na década de 1930. Brenda Starr foi uma jovem repórter, a terceira¹ repórter mulher da história das histórias em quadrinhos norte americanas e a primeira inteiramente produzida por uma mulher, que gozava uma vida de independência profissional e de maior liberdade sexual. Foi uma das poucas personagens criadas naquela época que viviam só e sem controle familiar; ela era a responsável por seus próprios erros e acertos. No entanto, era constantemente interpelada por seus sedutores a abandonar sua profissão e a se dedicar inteiramente à função de esposa, um papel que ela recusava frequentemente.

Um dos motivos apresentados pela criadora para não permitir que Brenda Starr se casasse, segundo relatos de entrevista concedia ao *San Francisco Chronicle*, era que os leitores poderiam perder o interesse pelo quadrinho. Isso porque, naquele período,

¹ Jane Arden (1927), de Monte Barrett e Frank Ellis, e Lois Lane (1938), de Jerry Siegel e Joe Shuster, foram as primeiras garotas repórteres das histórias em quadrinhos.

as pressões para adequação aos “papeis de gênero” eram ainda mais intensas sobre mulheres casadas. Para o pensamento da época, era praticamente inconcebível para uma mulher casada continuar se envolvendo em histórias de aventura, pois seu foco deveria ser a edificação do lar. Sendo assim, o casamento da personagem Brenda Starr poderia significar o fim das histórias de aventura, romance e glamour e do próprio quadrinho *Brenda Starr, reporter*.

No entanto, em entrevista, Dale, que havia acabado de se divorciar pela segunda vez, ao comparar sua realidade à de Brenda Starr, afirmou ser muito difícil manter um relacionamento de longa duração, especialmente quando ambos possuem uma carreira, “mas que mulheres ainda querem tentar e Brenda não é exceção. Os fãs dela, a maioria jovens mulheres, imploram para que eu a case há anos” (MESSICK, 1975, tradução minha)². E assim o fez, em 15 de janeiro de 1976, Brenda Starr se casou com o misterioso Basil St. John, uma filha e um divórcio seria questão de tempo.

Brenda Starr foi publicada de junho de 1940 a janeiro de 2011. Nesse intervalo, Dale Messick esteve integralmente envolvida no processo de criação de 1940 até 1980, quando sugeriram sua aposentadoria. Antes de se aposentar e de se desligar oficialmente, em 1982, certificou-se de que apenas mulheres seriam creditadas pela produção de *Brenda Starr, reporter*. A primeira dupla a assumir a produção foi a ilustradora Ramona Fradon, de 1980 a 1995, e a roteirista Linda Sutter, de 1982 a 1985; posteriormente, a roteirista Mary Schmich assumiu o roteiro de 1985 a 2011 e a ilustradora June Brigman de 1995 a 2011. Embora os setenta anos de *Brenda Starr, reporter* possam render boas discussões no que toca às questões ligadas à mulher, neste trabalho, ater-nos-emos apenas ao primeiro ano de publicação.

O NASCIMENTO DE UMA ESTRELA DOS QUADRINHOS

“Eu sou Brenda Starr” afirmou em entrevista Dale Messick (1906-2005), primeira quadrinista mulher associada ao sindicato dos quadrinhos, que chegou a pintar

² Trecho da entrevista concedida à Glenda Daniel e publicada em 22 de dezembro de 1975 pela *People*. Disponível em: <https://people.com/archive/brenda-starr-is-getting-married-and-creator-dale-messick-will-give-her-away-vol-4-no-25/>. Acesso em: 2020.

os cabelos de vermelho na ocasião do lançamento de *Brenda Starr, reporter* para se assemelhar à sua criação (ROBBINS, 2013). A personagem foi elaborada a partir do ideal de beleza e desenvoltura da época, que era representado por Rita Hayworth, a garota *pinup* dos cinemas. Além de se inspirar nos atributos físicos da atriz hollywoodiana, a quadrinista também afirma ter se inspirado no glamour e no primeiro nome da socialite canadense Brenda Diana Duff Frazier. A criação do sobrenome Starr, por sua vez, teria sido para evidenciar que a repórter era uma estrela do jornal (MESSICK, 1963).

Podemos ainda apontar um paralelo entre a condição profissional e intelectual da autora e da personagem da obra: tanto Brenda quanto Dale procuravam se inserir no mercado de trabalho num momento em que jornalismo e produção de quadrinhos eram ofícios predominantemente masculinos. De qualquer forma, a autora estadunidense foi a primeira mulher das Américas a desenhar e a roteirizar uma HQ cuja personagem principal era uma mulher independente que buscava se afirmar como uma jornalista de sucesso e, embora Brenda Starr não tenha sido a primeira personagem repórter nas HQs, foi uma das que desafiou, pelo menos parcialmente, os estereótipos de mulher submissa que sempre condiciona sua realização pessoal aos desmandos do universo considerado masculino.

Foi longo o caminho percorrido pela criadora do quadrinho. Ao que tudo indica, foram pelo menos quatro tentativas de ingressar no mercado quadrinístico (ROBBINS, 2013, p. 58-59) antes de *Brenda Starr, reporter*. Dale Messick precisou se submeter a vários enfrentamentos com os editores e colegas quadrinistas homens no processo de tentativa de inserção de seus trabalhos no mercado. Um dos editores, Joseph Patterson, do *New York Daily News*, por exemplo, afirmou, na ocasião em que se recusava a publicar os trabalhos de Dale Messick, que já havia tentado trabalhar com uma mulher antes e que não queria reviver essa experiência (ROBBINS, 2013, p. 63). A contragosto, e somente depois de muita insistência, Patterson concordou em publicar o trabalho de Messick desde que ele fosse veiculado nos jornais³ somente aos domingos. Sobre esse episódio, Trina Robbins (2013) afirma que *Brenda Starr, reporter* só apareceu de fato no

³ Inicialmente, as histórias em quadrinhos eram publicadas em jornais. Somente a partir da década de 1930 começaram a surgir as revistas em quadrinhos, *comic books*. Mesmo assim, a publicação em jornais continuou promissora.

Daily News após a morte de Patterson. Segundo essa autora, a aversão ao trabalho de Messick se devia à sua “ousadia” em abordar uma temática que, até então, era considerada como masculina⁴:

[...] Houve muitas mulheres desenhado histórias em quadrinhos nos últimos 40 anos e não há registro de homens criticando fortemente seus trabalhos. No entanto, todos os quadrinhos anteriores produzidos por mulheres haviam sido relativamente leves - animais e crianças bonitas, lindas meninas sem qualquer tipo de preocupação e avós rotundas jorrando filosofia doméstica. Estas histórias em quadrinhos podem ser consideradas ‘coisa de garota’ - um gênero que os homens não se importavam em trabalhar ou levar a sério. Mas com *Brenda Starr*, Dale Messick foi invadindo um território masculino (ROBBINS, 2013, p.64. Tradução minha)⁵.

A despeito da recusa inicial por parte dos editores dos jornais da época em publicar o quadrinho, *Brenda Starr*, reporter se revelou um grande sucesso ao ponto de estimular outras produções relacionadas à cultura *pop*, como: 1) estimular a produção televisiva homônima que rendeu treze capítulos no ano de 1945. Na trama televisiva, a personagem de Brenda Starr era interpretada pela atriz Joan Woodbury; 2) ser publicada, na década de 1950, em mais de 200 jornais (CASSEL; MESSER, 2018, p. 12); 3) ser mencionada em letra de música como *Rip her to shreds*, lançada pela banda *Blondie*, em 1977; 4) inspirar uma produção cinematográfica que foi lançada oficialmente em 1989, Brooke Shields era a atriz que interpretava o papel da repórter estrela; 5) fomentar a indústria de bonecas baseada na aparência glamorosa da repórter (2003); e, mais recentemente, 6) em 2011, ter uma peça escrita pela neta de Dale, Laura

⁴ O programa norte-americano *To tell the truth*, de cinco de maio de 1960, é bastante ilustrativo da crença de que a produção de histórias em quadrinhos é território predominantemente masculino. Nele, após uma brincadeira de perguntas e respostas, os jurados foram unânimes ao apontar que a identidade de Dale Messick era um homem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CCI7RkE7x9w&t=778s>

⁵ [...] there had been plenty of women drawing comics for the past 40 years, and there is no record of men strongly criticizing their work. However, all the previous comics by women had been comparatively light – cute animals and kids, pretty girls without a care in the world, rotund grandmas spouting homespun philosophy. These comics might be considered “girl stuff” – a genre the men didn’t care to work or take seriously. But with *Brenda Starr*, Dale Messick was trespassing on male territory.

Rohrman, sobre a vida e a obra da quadrinista intitulada *Brenda Starr, girl reporter*⁶. A referida peça foi apresentada em 2011 e em 2019 na *Society of Illustrators*, em Nova Iorque.

BRENDA STARR: A REPÓRTER GLAMOROSA DE DALE MESSICK 1940-1941

Não resta dúvida⁷ de que a publicação de *Brenda Starr, reporter* num dos maiores jornais dos Estados Unidos da década de 1940 representou um marco para uma relativa maior abertura para o ingresso de mulheres na indústria quadrinística (ROBBINS, 2013; BOOKER, 2014). No entanto, isso não significa dizer que não havia mulheres quadrinistas publicando em jornais antes de Dale Messick. O ponto é que, até então, os trabalhos quadrinísticos desenvolvidos e publicados por mulheres deveriam ser, de acordo com os editores da época, aqueles estritamente relacionados ao universo considerado de domínio das mulheres: ambiente doméstico e familiar.

O produto artístico de Dale Messick, neste sentido, abriu caminho para que outras mulheres quadrinistas conquistassem espaço para publicar HQs consideradas mais ousadas, como os quadrinhos de aventura e super-heróis. No entanto, o referido produto artístico, mesmo rompendo com a tradição e sendo reconhecido como o primeiro quadrinho de aventura estadunidense inteiramente produzido por uma mulher, acaba flertando e alimentando tanto estereótipos que já limitavam as mulheres há longa data, quanto aqueles associados à ideia de nova mulher⁸.

⁶ Uma primeira versão da peça *Brenda Starr, girl reporter* já havia sido encenada no *American Conservatory Theater* (ACT) em São Francisco no ano de 2003, quando Dale Messick ainda estava viva.

⁷ Até então, os quadrinhos assinados por mulheres eram quadrinhos que retratavam mulheres no ambiente doméstico, cuidando da família ou lidando com dramas familiares. *Brenda Starr, reporter* ainda é considerado o primeiro quadrinho de aventura assinado por uma mulher. Para conhecer a história da participação feminina no universo quadrinístico nos Estados Unidos recomendamos a leitura de *Pretty in Ink* (2013), da quadrinista e historiadora de quadrinhos Trina Robbins.

⁸ A ideia de “nova mulher” nasceu às vésperas do século XX. O termo foi utilizado para se referir às mulheres que se “libertaram” da dependência financeira de um homem, seja ele pai ou marido. A nova mulher era sexualmente independente, criticava o casamento quando considerado como o destino da mulher, teve maiores oportunidades de estudo e, portanto, podia vislumbrar uma carreira profissional, mas, em contrapartida, tornou-se um dos alvos

Pensando nas afirmações anteriores, neste trabalho, apesar do risco de anacronismos, procuramos refletir sobre a representação da personagem Brenda Starr, seu relacionamento com os outros personagens e a possível manutenção de estereótipos femininos. Será que esses oitenta anos que nos separam do lançamento de *Brenda Starr, reporter* nos fazem olhar com estranheza para a forma como as mulheres eram representadas? Para tanto, ater-nos-emos ao primeiro ano de publicação do quadrinho para estudo. A obra em questão é resultado da reunião dos quadrinhos publicados durante os anos de 1940-1946, *Brenda Starr, reporter: the collected Dailies and Sundays: 1940-1946*, organizada e publicada pela Hermes Press em 2012.

Já na sua primeira aparição na seção de quadrinhos do *Sunday Chicago Tribune*, Brenda, assim como fez Messick na vida real, decide manifestar todo seu descontentamento por se sentir subaproveitada na redação do jornal, uma vez que sua função se resumia a produzir somente notícias sobre nascimentos e falecimentos. Contrariada, a personagem decide falar com o chefe, o editor Muggs Walter, com o objetivo de ser envolvida em histórias mais desafiadoras. Em primeira instância, como leitores de hoje, ficamos animados com a inquietação da repórter e com sua predisposição em enfrentar a norma e exigir oportunidade de poder desenvolver seu trabalho considerando sua competência e não as convenções sociais reguladas pela diferença de gênero que a circunscreve à função de uma quase secretária. No entanto, a forma como a personagem é representada faz com que a enxerguemos, considerando esses oitenta anos que nos separam, como uma produção quadrinística que é, assim como muitas outras publicadas naquele período, uma obra marcada pela ideia de ruptura e continuidade com os estereótipos atrelados ao ser mulher.

Vale acrescentar, contudo, que na década de 1940, período em que *Brenda Starr, reporter* estreou nas páginas do jornal, o cenário não era favorável à promoção de maior emancipação feminina. Fazia apenas 20 anos que as mulheres tinham

favoritos do capitalismo que tratou de lhe inculcar novos valores. Para se inteirar do conceito, recomendamos a leitura de *A nova mulher e a moral sexual* (1918), de Alexandra Kalontai.

conquistado o direito ao voto e batalhavam para entrar⁹ no mercado formal de trabalho, como mencionamos anteriormente o próprio exemplo da artista Dale Messick.



Figura 18 – Brenda Starr tem seus anseios minimizados pelo chefe (BSR, 2012, p. 18).

No excerto acima, vemos Brenda Starr se dirigindo ao escritório do chefe do jornal *Daily Flash*, Mr. Muggs Water, para manifestar seu descontentamento e exigir que fosse envolvida em histórias mais importantes. No entanto, ao fundo, vemos seus colegas minimizando a situação e colocando Brenda como “destemperada”. Um deles diz: “Minha nossa! O furacão foi direto para o escritório do chefe”. “Ela não tem cabelos ruivos por nada”, afirma outro. Já durante a conversa com o chefe, lemos: “Mr. Muggs Water, se você não me der uma matéria importante, eu estou farta —” ao que Mr. Walter interrompe: “Ok, Starr, seu chique está me desgastando – Eu quero a matéria sobre Silky Fowler até meia noite” (BSR, 2012, p. 18). No diálogo, o chefe minimiza a queixa de Brenda caracterizando-a como “chique” e ainda lhe atribui uma função cujos colegas repórteres poderiam chamar de “missão impossível” (KALE, 2014), pois seria necessário fazer com que um poderoso bandido, Silky Fowler, falasse sobre seus crimes. Uma verdadeira prova de fogo, pois seu insucesso resultaria em sua demissão, segundo o próprio chefe: “Você pediu por isso. Agora, consiga a matéria ou está demitida!” (BSR, 2012, p. 18).

⁹ Nesse contexto, fica evidente não apenas a diferença de gênero, mas também a de raça e de classe, pois, enquanto as mulheres brancas tentaram quebrar o teto de vidro e conquistar seu espaço no mercado de trabalho, as mulheres negras, por exemplo, já precisavam trabalhar.

O ponto que gostaríamos de destacar aqui é que os descontentamentos de Brenda Starr são legítimos, mas o que vemos nesse fragmento são colegas, homens, minimizando-a e a definindo como destemperada, um “furacão”, como é descrita no quinto quadrinho quando assume uma posição mais assertiva. Essa característica de destempero ou “desequilíbrio” feminino foi, e de certa forma ainda é, muito presente no cotidiano da mulher e pode ser relacionada a outro termo que, durante muito tempo, funcionou como “diagnóstico” para mulheres que se mostravam insatisfeitas com suas condições de vida ou com as posições ocupadas e contra elas se manifestavam; trata-se da histeria. O termo histeria não é novidade para nós, de acordo com Nunes (2010, p. 374), a noção de histeria vem desde o século IV a.C. quando Hipócrates estudava doenças relacionadas a mulheres. Já no século XX, o termo histeria foi deslocado da medicina, mas continua sendo empregado para se referir de maneira pejorativa às mulheres, especialmente àquelas que precisam perder a linha para conseguirem ser ouvidas e fazer valer os seus direitos, ou seja, quando ameaçam a ordem estabelecida.

A questão é que, além desse episódio com o chefe, durante o período de 30 de junho de 1940 a 20 de abril de 1941, podemos encontrar pelo menos quatro episódios em que, quando desestabilizada emocionalmente por motivos de sabotagem dos seus colegas homens ou por ser depreciada, Brenda perde a linha e os resultados esperados são papéis para o alto, livros ou qualquer outro objeto que ela consiga alcançar para lançar contra seu adversário, por isso, durante toda a trama, ela é simplesmente taxada de “furacão”. Não há qualquer problematização sobre a forma de rotular posições assertivas quando vindas de mulheres como chique ou desequilíbrio - até porque estamos tratando de uma obra produzida por uma mulher na década de 1940, período em as possibilidades de enfrentamentos e problematização da condição feminina ainda eram incipientes. Nesse contexto, o foco de muitas mulheres era conseguir “quebrar o teto de vidro” e entrar para o mercado de trabalho.

O efeito da primeira tentativa de entrevista de Brenda foi a recusa do bandido em falar. Porém, algumas horas depois desse primeiro encontro, encantado com a beleza de Brenda, Fowler resolve conceder uma entrevista exclusiva à repórter, mas

estabelece como condição que, quando livre da prisão, eles pudessem “se ver mais”; proposta que Brenda aceita, como pode ser observado no excerto abaixo:



Figura 19 – O “charme feminino” (BSR, 2012, p. 21).

Esse episódio deixa evidente a ideia de uso do “charme feminino” para se conseguir o que quer, o que é um recurso recorrente em *Brenda Starr, reporter*. Isso se deve ao fato de que Brenda era uma mulher bonita, sexy e que estava em afinidade com os ideais de beleza da época. Ela tinha consciência do seu poder, aceitou a ideia de feminilidade e a usava quando achava oportuno. Desse modo, além de ajudá-la a alcançar seus objetivos, sua beleza a tornou a estrela do jornal. Sobre essa capacidade dos atributos estéticos, Morin (1980, p. 36) afirma que “a beleza é uma das fontes do estrelato”, talvez a principal fonte. Assim, na sua segunda missão como repórter de campo, Brenda vai a uma festa à fantasia sem convite para apurar o envolvimento do Barão de Mullet com uma gangue especializada em roubo de joias. Graças ao seu charme e a seus atributos estéticos, ela consegue entrar na festa, ser apresentada quase que imediatamente ao Barão de Mullet e descobrir que o barão era também o chefe da quadrilha que roubava joias. Sua fantasia era a mesma da comparsa do barão, o que facilitou o acesso às informações confidenciais da quadrilha. Tendo sua real identidade descoberta, Brenda foi sequestrada, virou manchete do jornal: “Bela repórter foi sequestrada”, e só conseguiu se libertar das mãos dos bandidos porque obteve ajuda de um jovem garoto do apartamento superior ao qual estava sendo mantida.

A beleza de Brenda chamou a atenção do Barão de Mullet ao ponto de ele passar a alimentar a ideia de que ela pudesse se tornar sua nova parceira. Seu poder de sedução não parou por aí. Por cerca de 70 anos, Brenda viveu histórias de aventuras e amor que ora empoderavam a figura feminina ora seguiam em sintonia com os discursos normatizadores, mas sempre em assonância com a ideia de *star system* inaugurada pelo cinema na segunda década do século XX (MORIN, 1980). E, assim, ela foi, aos moldes de outras personagens dos quadrinhos como Marla Drake/Miss Fury, e tantas outras socialites e *working girls*,

um produto específico da civilização capitalista e responde simultaneamente a necessidades antropológicas profundas que se exprimem no plano do mito e da religião. A admirável coincidência do mito e do capital, da deusa e da mercadoria, não é nem fortuita nem contraditória. Estrela-deusa e estrela-mercadoria, são as duas faces da mesma realidade: as necessidades do homem no estágio da civilização capitalista do século XX (MORIN, 1980, 82).

Um dos maiores problemas de associar o sucesso profissional ou pessoal à beleza está no fato da naturalização da ideia de que tais sucessos são alcançáveis primordialmente por mulheres que são bonitas e que sabem “jogar” com sua beleza. Assim, meninas aprendem desde cedo “que as histórias acontecem a mulheres ‘lindas’, sejam elas interessantes ou não. E, interessantes ou não, as histórias não acontecem a mulheres que não sejam ‘lindas’” (WOLF, 1992, p.80, grifos no original).

A partir desse ponto, podemos divagar sobre outro estereótipo que Brenda, no seu diálogo harmonioso com o capitalismo, ajudou a nutrir: o gosto por compras. Brenda sempre vai às compras: para se recuperar de um trauma pós-sequestro, quando foi demitida do emprego de que tanto gostava, quando tem um encontro com alguém especial ou simplesmente quando está feliz. Assim, ela, mesmo sendo uma assalariada, era representada sempre trajando os melhores *looks*, as camisolas mais glamurosas e estava na sua melhor forma física. Quando questionada sobre a irreal aproximação de Brenda Starr com a vida de uma repórter, Dale teria dito:

Brenda é a garota glamurosa que eu gostaria de ser. Ela é o que a maioria das mulheres gostaria de ser e o que a maioria dos homens gostaria que suas mulheres também fossem. Sempre que ouço repórteres de verdade, todos dizem que suas vidas não são tão

interessantes quanto a de Brenda. Quem teria lido 'Brenda' se fosse a vida real?¹⁰ (apud SIEGEL, 2019, grifos do autor).

Esse artifício ajudou a disseminar a ideia de que o consumismo gravita em torno da mulher e fomentou ainda mais o interesse das leitoras por moda e consumo, ao ponto de as publicações incluírem regularmente *paper dolls* nas suas tiragens. Nesse sentido, as histórias em quadrinhos, assim como as propagandas e as estrelas do cinema, ajudaram modelar e conservar ilusões e orientar a moda (MORIN, 1980) ao mesmo tempo em que definiam um novo papel social para a mulher: o de consumidora (EWE, 2001, p.178).



Figura 20 - Brenda Starr vai as compras, p. 63, 2012.

Por último, destacamos a relação de rivalidade entre mulheres no interior do quadrinho. Apesar do fato de que são os homens, colegas de profissão, que, vez ou outra, sabotam o trabalho de Brenda Starr, são as mulheres que são percebidas no interior da trama como oponentes, como quem que pode vir a ocupar o seu lugar. Nesse primeiro ano de publicação, o caso que melhor ilustra essa relação de rivalidade entre mulheres é a relação entre Brenda Starr e a sobrinha de Mr. Muggs Walter, Daphne Dimples. A primeira temia que a sobrinha “roubasse” sua vaga no jornal; a segunda invejava a beleza de Brenda Starr. Ambas foram enredadas pela rivalidade e competição

¹⁰ Brenda is the glamorous girl I wished I was. She's what most women wish they were and what most men wish their women were, too. Whenever I hear from real reporters, they would all say their lives weren't as interesting as Brenda's. Who would have read 'Brenda' if it was real life?

que são artificialmente provocadas e alimentadas em nós (WOLF, 1992, p. 376) ao ponto de partirem para a agressão física, como pode ser observado no excerto abaixo.



Figura 21 -Rivalidade feminina (BSR, p. 59, 2012).

Mas não podemos deixar de mencionar o episódio em que Belle, amante e comparsa do Barão de Mullet, tenta assassinar Brenda por perceber o interesse do Barão pela ruiva. Nesse caso, mesmo Mullet dando sinais de que Belle era descartável para ele, é Brenda que ela vê como inimiga e é para quem direciona todo seu ódio e rancor.

Assim, nesse primeiro ano de *Brenda Starr, reporter* não vemos amizade sólida entre mulheres, ao contrário, elas se percebem como ameaça, aquela que pode se apoderar de suas conquistas. Enquanto isso, seus pretendentes (ou seria melhor dizermos os reais inimigos do seu sucesso?) estão continuamente minando os esforços de Brenda para que ela fracassasse e passasse a ver o casamento com eles como alternativa para sua felicidade (KALE, 2017).

A noção de rivalidade entre mulheres é milenar e atravessa, por exemplo, a mitologia grega, as narrativas orais (CHESLER, 2009), os contos de fadas (ULANOV; ULANOV, 1989) e até mesmo as narrativas bíblicas (BASKAN, 1994) e ainda hoje cumpre o papel de manter e regular a dicotomia de gênero. Assim, reforçamos que a percepção de rivalidade feminina não nasceu a partir dos produtos da indústria cultural de massa, mas, sem dúvida, eles ajudaram a renovar e a naturalizar a ideia de que, enquanto a

competição entre homens é balanceada e relativamente saudável, as mulheres são traíçoeiras e eternas rivais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Brenda Starr foi uma corajosa repórter aventureira, mas preocupada com aparência e moda – de maneira a dialogar, sem qualquer problematização, com a norma padrão e a contribuir para a sua naturalização. É a partir desses recortes de características convencionadas como típicas da figura feminina que Dale Messick constrói a personagem Brenda, sempre consciente do poder que pode exercer sobre os homens. Afinal “Brenda sempre consegue seu homem!” (BSR, 2012, p. 19). Nesse sentido, podemos afirmar que *Brenda Starr, reporter* foi reflexo do *mass media* da época. Isso, pois, para conseguir se firmar no mercado da indústria dos quadrinhos não bastava, especialmente para mulheres, ser boa quadrinista (ilustradora e/ou roteirista), era necessário, e ainda o é, falar às massas, produzir encantamentos, estimular o consumo e fazer a “máquina do capital” girar. Como procuramos destacar no corpo deste trabalho, Dale Messick, ao lançar mãos de “fórmulas de sucesso” como o *star system*, por exemplo, fez com que Brenda Starr conseguisse fazer tudo isso.

Assim, é possível dizer que Dale Messick produziu um produto artístico, mas também ajudou a produzir sujeitos (MARKENDORF, 2010, p. 319-320), pois, ao mesmo tempo em que *Brenda Starr, reporter* era produzida, também era fabricada em mulheres da época a necessidade de serem bonitas, ou seja, de se encaixarem dentro do padrão de beleza que era estimulado pela *mass media*, para vislumbrarem viver as aventuras, assim como as experiências amorosas e de glamour que eram constantes na vida de Brenda. Foi assim que a protagonista conseguiu seduzir leitores, produzir consumidores de produtos da cultura *pop*, mas também difundir modelos de beleza e de comportamento.

Em síntese, a produção *Brenda Starr, reporter* é carregada de ambiguidades que, de certa forma, expressam a condição das mulheres que erigiram sua identidade de gênero a partir do imbricamento de narrativas ora em continuidade ora em tensão

com o *status quo*. Em certa medida, por um lado, sua trama expressava as complexidades sociais e culturais que pesavam sobre as mulheres ainda na primeira metade do século passado. Por outro lado, e considerando: 1) os diálogos com a indústria cultural; 2) a forma como os produtos culturais são fabricados para atrair leitores/consumidores e agradar consumidores; e 3) principalmente a forma como a figura feminina é representada no interior do quadrinho, *Brenda Starr, reporter* se torna uma produção muito atual, pois é recorrente e considerável o número de produtos quadrinísticos atuais, bem como grande parte dos produtos culturais da cultura *pop* que continuam a lançar mão de representação de mulheres que dialogam com conhecidos e indesejáveis, pelo menos aos grupos atingidos, estereótipos femininos no interior de suas tramas. Deste modo, concordamos que esses oitenta anos que nos separam do lançamento de *Brenda Starr, reporter* não nos fazem olhar com estranheza para a forma como as mulheres eram representadas. Ao contrário, percebemos nas produções atuais o recrudescimento na forma de representar mulheres.

Um exemplo claro dessa recrudescência pode ser percebido nas releituras ou *reboots* de algumas das histórias em quadrinhos produzidas durante a década de 1940, por exemplo, em que os recursos de objetificação e exploração do corpo, beleza, e estereótipos atrelados ao “ser mulher” estão ainda mais óbvios. Dentro desse contexto, destacamos como exemplo o *reboot* de *Miss Fury*, produção original de Tarpé Mills, que foi inteiramente reformulado pela *Dynamite Entertainment*, mas com uma sexualidade muito mais explícita e questionável que a da trama da década de 1940. Neste sentido, a ilustração funciona sobremaneira, como colocou Laura Mulvey (1983) ao tratar do cinema, para o prazer visual dos leitores.

REFERÊNCIAS

BASKAN, Judith R. *Women at odds: biblical paradigms*. In: FLEISCHNER, Jennifer; WEISSER, Susan Ostrov (Org). *Feminist Nightmares: women at odds: feminism and the problems of sisterhood*. New York: New York University Press, 1994. p. 209-224.

BOOKER, M. Keith. *Comics through time: a history of icons, idols, and ideas*. California: Greenwood, 2014.

CASSEL, DEWEY; MESSER, Jeff. *Mike Grell: life is drawing without an eraser*. Raleigh: TwoMorrows Publishing, 2018.

CHESLER, Phillis. *Woman's inhumanity to woman*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009.

COLE, William; ROBINSON, Florett. *Women are Wonderful! A history in cartoons of a hundred years with America's most controversial figure*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1956.

HORN, Maurice. *Women in the comics*. New York: Chelsea House Publisher, 1977.

KALE, Verna. *The girl reporter gets her man: the threat and promise of marriage in his Girl Friday and Brenda Starr: reporter*. *The Journal of Popular Culture*, v. 47, n. 2, p.341-360 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1111/jpcu.12124>>. Acesso em: 2017.

LEE PHILLIP SHOW: Dale Messick, Brenda Starr. *Entrevista conduzida por Lee Phillip*. Chicago TV, 1963. 1 vídeo (14 min 27seg). Publicado pelo canal Alan Eichler em inglês. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tbIKDH1x9LE&t=48s>. Acesso em: 02/10/2020.

MARKENDORF, Marcio. *Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 319-337, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2010000200003>>. Acesso em: 2020.

MESSICK, Dale. *Brenda Starr, reporter: the collected dailies and Sundays: 1940-1946*. Pennsylvania: Hermes Press, 2012.

MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Tradução de João Luiz Vieira. In:

XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

NOGUEIRA, Natania A. Silva. *Brenda Starr e os comics norte-americanos nas décadas de 1940 e 1950*. In.: RUBLIN, Iuri Andréas; RODRIGUES, Márcio dos Santos (Org). *Arte sequencial em perspectiva multidisciplinar*. Leopoldina: ASPAS, 2015.

NUNES, Sílvia Alexim. *Histeria e psiquiatria no Brasil da Primeira República*. *História, Ciências, Saúde*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 373-389, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-59702010000600006>>. Acesso em: 2020.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-Americanos: permanências e ressonâncias*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

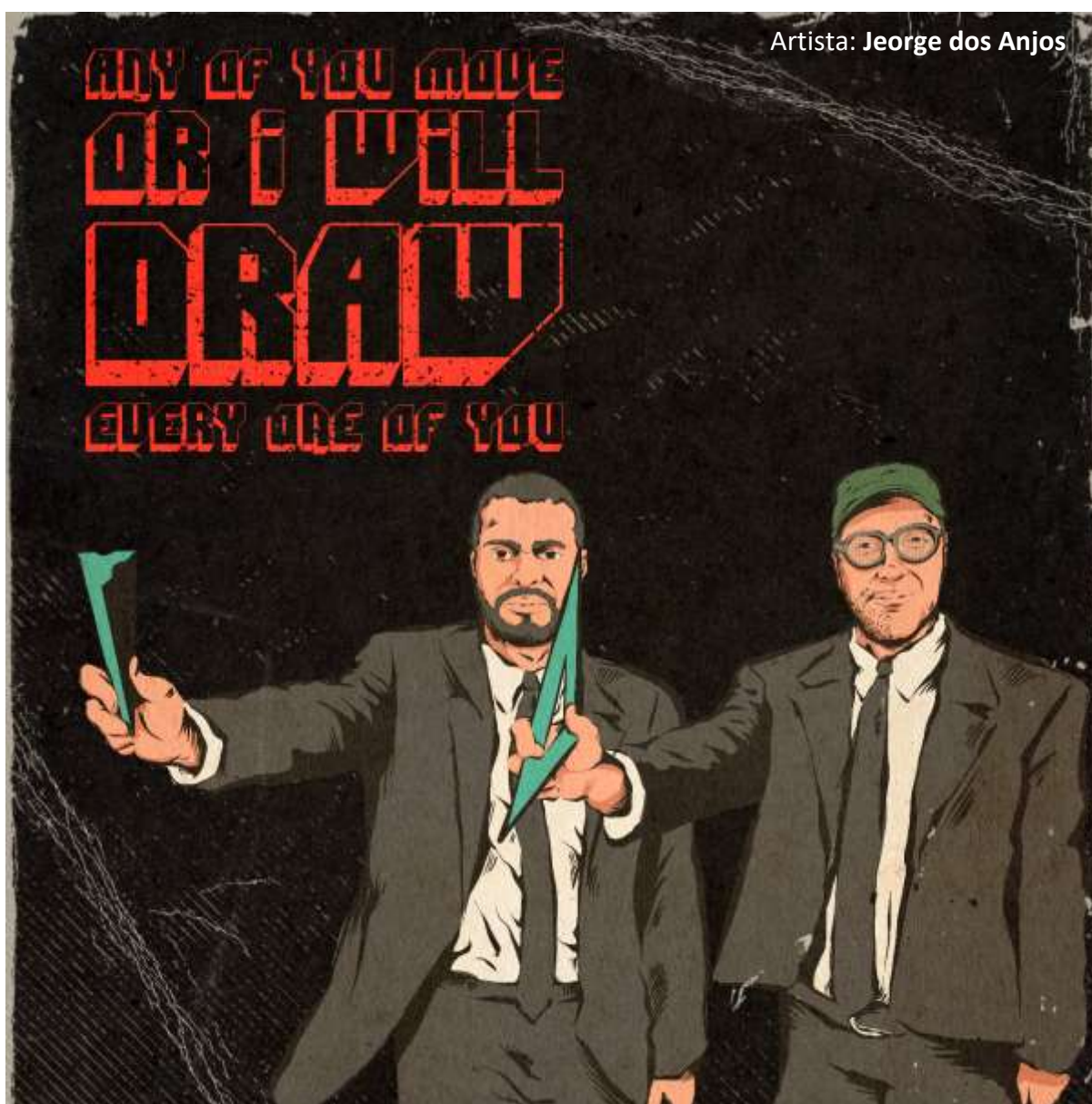
ROBBINS, TRINA. *Pretty in Ink: North American women cartoonists 1896-2013*. Seattle: Fantagraphics Books, 2013.

SIEGEL, HARRY. *She was a powerful draw: what Brenda Starr, reporter, meant to her readers*. Daily News, 2019. Disponível em: <<https://www.nydailynews.com/opinion/ny-oped-she-was-a-powerful-draw-20190315-story.html>>. Acesso em: 2020.

TO TELL THE TRUTH: Dale Messick, creator of "Brenda Starr". Programa de TV To tell the truth, 1960. 1 Vídeo (24min 54seg) publicado pelo canal To tell the truth (CBS) em inglês. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CCI7RkE7x9w&t=778s>. Acesso em: 02 out. 2020.

ULANOV, Ann Belford; ULANOV, Barry. *Cinderella and Her Sisters: The Envied and the Envyng*. Philadelphia: Westminster Press, 1983.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.



Artista: George dos Anjos



Artista: George dos Anjos

**O CAPIM TEM SABOR:
FESTEJOS E SABERES NA TRADIÇÃO DO LOUVOR A SÃO JOÃO BATISTA
NA CIDADE DE GOIÁS**

THE GRASS HAS FLAVOR:
CELEBRATIONS AND KNOWLEDGE IN THE TRADITION OF THE PRAISE OF SAINT JOHN THE BAPTIST
IN THE CITY OF GOIÁS

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667789>

Envio: 22/07/2020 ♦ Aceite: 28/09/2020

Lorena Santana Ribeiro



Mestranda da Universidade Estadual de Goiás (UEG) no Programa Território e Expressões Culturais do Cerrado (TECCER). Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO),

Mary Anne Vieira Silva



Pós-doutora em Geografia, Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutora em Geografia Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Brasil Professora no Mestrado Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) e do curso de Geografia do Campus de Ciências Socioeconômicas e Humanas da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Anápolis, Goiás, Brasil

RESUMO

Este texto propõe uma abordagem interdisciplinar sobre o envolvimento identitário dos moradores da Rua do Capim com a festa junina de São João, Arraiá da Rua do Capim, localizada no bairro Carmo na cidade de Goiás. A análise desdobra-se para compreender os significados culturais atribuídos pela comunidade durante a participação no preparo das comidas servidas em Louvor à São João Batista. A festa é realizada há mais de setenta anos pela comunidade dessa rua, dentre os vários aspectos, a festa é o momento de lazer, e espaço de trocas e de saberes. Durante o preparo das comidas típicas como seus diferentes tipos gastronômicos, a festa torna-se o espaço de referência e permanência afetivas para seus fazedores.

PALAVRAS-CHAVE: cultura junina, tradição e cultura, sensibilidades, gastronomia cultural, história regional

ABSTRACT

This text proposes an interdisciplinary approach on the identity involvement of the residents of the street of Capim with the June party of St. John, Arraiá da rua do Capim, located in the neighborhood Carmo in the city of Goiás. The analysis unfolds to understand the cultural meanings attributed by the community during the participation in the preparation of the food served in Praise of São João Batista. The festival has been held for over seventy years by the community of this street, among the various aspects, the party is the moment of leisure, and space for the exchange of knowledge. During the preparation of typical foods such as its different gastronomic types, the party becomes the space of reference and affective permanence for its makers.

KEYWORDS: Junine culture, tradition and culture, sensibilities, cultural gastronomy, regional history

INTRODUÇÃO

O presente artigo consiste em compreender a Festa Junina Arraiá do Capim na cidade de Goiás/GO, por meio das práticas de sociabilidade construídas na preparação do que é servido gastronomicamente na festa. Intenta-se compreender a organização que a comunidade promove para a manutenção dos elementos da identidade cultural e permanência das redes de convívio que unem indivíduos, familiares e visitantes através de um elemento tão sensível e presente na cultura de modo geral, que é a alimentação. Em outras palavras, através deste artigo, intenciona-se analisar como as práticas em torno do que é servido no festejo contribuem para perceber a Rua do Capim como lugar de identidades, cordialidade e permanências?

A cidade de Goiás é conhecida pelos vários movimentos culturais que acontecem no município, porém a Festa São João Batista, Arraiá do Capim não faz parte do calendário oficial e tampouco é divulgada nos meios de comunicação de massa, comparando-se com aqueles localizados no próprio município. A cidade apresenta oficialmente, os eventos: o Carnaval, a Procissão do Fogaréu e o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA).

Os procedimentos de investigação empregados na pesquisa centraram-se em consultas bibliográficas e historiográficas de pesquisadores que atuam no campo do imaginário, festividades populares e história regional de Goiás. Dentre eles destacam-se Bosi (1994) e justifica-se o uso das referências deste autor, visto que memória é um

importante conceito a ser desenvolvido ao longo do texto, devido ao caráter inédito da pesquisa. Para construção narrativa das danças típicas do período junino recorre-se a Cortês (2000) e Zaratim (2014), e suas pesquisas a respeito do figurino e das tradições que permeiam este universo. Hobsbawn e Ranger (2014) como aportes para a compreensão de como se nasce uma tradição dentro de um grupo, Sergio Buarque Holanda (1995), no clássico livro *Raízes do Brasil*, explicando a cordialidade como característica típica do povo brasileiro, conceito que será utilizado para defender que o Arraial do Capim é um lugar onde a cordialidade entre os festeiros reforçam o lugar de permanência e identidade da Rua do Capim. Maduro (1994) para referenciar como se dão os rituais religiosos dentro da festa e Montanari (2008) que em seu livro, *Comida e Cultura*, busca uma relação através dos tempos, entre o que se come e o modo como isso é feito, explicando os códigos envolvidos no sistema alimentar das sociedades, e especificamente no âmbito deste trabalho, será embasado para explicar a relação da comunidade da Rua do Capim e os alimentos servidos durante o festejo. Ressalta-se a consulta a documentação e mapas goianos da época e do período referente à fundação da rua, bem como a construção de roteiros de entrevistas sobre a festa.

1. RUA DO CAPIM: LUGAR DE SABERES E SEUS SABORES

A cidade de Goiás é conhecida nacionalmente como um dos principais lócus culturais do Estado. Nela, ocorrem práticas vistas como sendo importantes expressões da sociedade goiana, algumas circundam o imaginário das questões que se ligam a sociedade colonial. De acordo com a historiografia regional de Goiás, no século XIX, no local, se extraíam riquezas minerais, e ainda era ocupada pelos pequenos comércios que atendiam as diversas confrarias que ali se formavam.

A estrutura urbana da cidade de Goiás se construiu por ramificações de infraestruturas a fim de assegurar a exploração do ouro. O principal sítio urbano é formado pelas ruas de Vila Boa, nessas, a vida acontece pelas narrativas das famílias por meio de histórias próprias, por seu folclore recém-nascido e mestiço, composto de

tantos outros folclores que foram se misturando e formando a vida cultural dessa cidade.

A Rua do Capim, assim afetivamente apelidada por seus primeiros moradores, data dos primórdios da constituição da cidade, tem o seu nome civil bem distante desta folhagem de gramíneas conhecida em seu passeio. Em seu registro oficial, ela é Rua Conceição e localiza-se no Bairro Carmo, considerado periferia, embora seja próximo do centro histórico. O espaço é um largo, local que segundo o dicionário da Língua Portuguesa, é de grande extensão de lado a lado; amplo; extenso; espaçoso. Mas também chamado de Praça do Capim por seus moradores e toda comunidade da cidade, não tem comércio oficial e é rodeado apenas por casas.

A Rua do Capim é marcada por movimentos de fraternidade, solidariedade, amizade, e, sobretudo de vínculos afetivos, boa parte da comunidade é constituída por laços familiares. É composta por uma teia de significados plurais em sua dimensão religiosa, onde a devoção por seus deuses não interfere no fazer coletivo da festa. No contexto plural, parte significativa é declarada católica, outras são evangélicas, umbandistas e candomblecistas. Essa diversidade religiosa não é um empecilho quando se trata de se reunirem para a realização da festa junina, pelo contrário, é o momento que todos se unem em prol da realização do festejo e contribuem com suas vivências para celebração da semana santa.

Esta pluralidade, trazida neste artigo, se revela não apenas na devoção religiosa, mas pelos grupos de pessoas que se diferem por profissões, grau de escolaridade, tipos de renda econômica, afazeres e tarefas dentro da comunidade. Nesta rua, a vida cotidiana torna-se bem lembrada pelas histórias das pessoas e expressões culturais se misturaram e dão contornos aos novos saberes que formam a vida cultural dessa cidade.

2. ARRAIÁ DO CAPIM: UM LUGAR DE IDENTIDADE, CORDIALIDADE E PERMANÊNCIA

As festas em louvor a São João, santo que de acordo com a crença foi o responsável pelo batismo de Jesus Cristo, tornam-se para parte do Brasil, representações de cunho religioso, de lazer, de turismo. Desde a infância as festas de

junho são vividas nas atividades escolares, da igreja, das comunidades, por meio das brincadeiras de balão, o vestir tradicional, as comidas e brincadeiras típicas do período, como as quadrilhas e quermesses. As tradições católicas do país têm suas raízes mescladas culturalmente, muitas ganharam destaques ou foram ressignificadas com o tempo. Sobre as festas em louvor a São João, tão cultuado na crença católica, Côrtes, destaca que:

[...] em junho comemoram-se os festejos em homenagem a três santos do mês. São as chamadas “festas juninas” que têm início em 13 de junho, dia de santo Antônio. [...] Dia de São João é 24 de junho, o ápice das festas juninas. As fogueiras, símbolo máximo da comemoração, estão relacionadas às tradicionais festas pagãs existentes na Europa antes da chegada do cristianismo, realizadas em homenagem aos deuses da fertilidade, em que se comemoravam as boas colheitas e o fim do inverno. [...] A adoração a São João era tradicional na Península Ibérica e foi, portanto, trazida ao Brasil pelos jesuítas. (CORTÊS, 2000, p.22-23).

O festejo aqui estudado é considerado singularmente como uma das festas juninas mais bonitas e inclusivas em todas as regiões brasileiras. Ele envolve não apenas aqueles que são chamados para cuidar da sua estrutura, os festeiros da Rua do Capim (cujo nome é sorteado entre as pessoas dispostas a cuidar da tarefa), mas também as crianças que cuidam dos enfeites, levantam mastros, pintam os muros junto com os seus pais e avós, além dos jovens e os idosos que em seus interesses diversos encontram na festa, um momento de cordialidade, de reencontro com fazeres artesanais que dependem de tempo, força, habilidade e ensinamento oral.

A cordialidade, característica atribuída ao povo brasileiro por Sergio Buarque de Holanda, em um capítulo do seu livro *Raízes do Brasil* (1995), explica as relações de gentileza vividas pela comunidade da Rua do Capim. A comunidade é calorosa entre si e busca acontecer enquanto o outro também acontece.

Isso pode ser justificado com a ênfase do autor sobre o que considera uma forma do Brasil nascente, enquanto civilidade, lidar consigo e com sua relação com o forasteiro “a contribuição brasileira para a civilização será o homem cordial”. (HOLANDA, 1995, p. 147) Isto porque, diante de tantos desafios no comunicar-se com o outro, o brasileiro escolhe ser gentil, espontâneo e engraçado. Nas palavras do autor “o brasileiro não

suporta o peso da individualidade, precisa viver nos outros” (p. 147). O homem cordial, conceituado pelo autor, revela-se como uma necessidade de assimilação afetiva, no caso aqui estudado pode-se fazer uma analogia, como se ao servir um alimento, costurar uma roupa, preparar o ambiente, a comunidade dotada de conhecimentos e vivências ancestrais, estivesse escrevendo em uníssono sua memória. Sendo assim ao proporcionar um momento para ser vivido entre todos, mesmo que os pequenos conflitos sejam inevitáveis, faz-se uma escolha por curvar-se diante da tradição, do conhecimento de quem já vivenciou a experiência, por exemplo, de fazer o Arraiá do Capim, em um ambiente cordial e de construção de significados.

Adriana Baggio (2005) “explica que ao nomear os fatos, os objetos, as coisas sensíveis e insensíveis, o saber coletivo, se apropria do que é nomeado, passa a fazer parte do dia a dia daquelas pessoas” e assim posto, a festa aqui estudada, que responde por tantos codinomes: “Arraiá do Capim”, “louvor a São João Batista – Arraiá do Capim”, “Festa Junina do Capim” vai se entendendo a setenta e três anos, completados no ano de dois mil e dezenove, na antiga Vila Boa de Goiás.

3. OS SABORES DO CAPIM: UM MANEJO DAS COMIDAS TÍPICAS NA COMPOSIÇÃO DA FESTA

As festas em louvor aos santos juninos por todo o Brasil não se trata de práticas cotidianas, são rituais religiosos e festivos essenciais para as culturas, diferenciando-se em cada localidade. Para Maduro (1994, p.11),

em certo sentido pode-se dizer que a vida humana gira em torno da festa, move-se no sentido da celebração. Nós lutamos de sol a sol para conseguir aquilo que dê alimento e sentido à vida e que, portanto, mereça ser festejado jubilosamente em companhia de nossos entes queridos: trabalho, amor, alimento, saúde, liberdade, paz, tempo para descansar, brincar e desfrutar a amizade gratuita. Lutamos constantemente para encontrar motivos, tempo, espaço, e outros recursos para poder celebrar a vida sem medo nem culpa; para poder festejar o bom da vida sem causar sofrimento à vida dos outros.

As palavras de Maduro nos permitem pensar nessas festas espontâneas, como rupturas do cotidiano repetitivo e das horas controladas pelo tempo do trabalho e de outras obrigações. Na cidade de Goiás é visível a intensa movimentação que ocorre nos

períodos de suas principais festas. Mas quando se trata daquelas que fazem parte das comunidades locais, os momentos se partilham entre o dever e o prazer, a fluidez e a tradição, enfim, são as singularidades que ganham lugar e preenchem de sentidos a festa.

A festa junina Arraiá do Capim pode ser considerada a expressão cultural mais relevante que acontece na rua. Nela, a vida cotidiana, torna-se bem lembrada pelas histórias, que se tornam fundamentais para reconhecer as expressões, bem como aquelas que se misturaram e dão contornos aos novos saberes que formam a vida cultural dessa cidade.

Perceptivelmente, no Brasil, o ciclo junino com suas festas, alastra-se por todo país, agrupando em si características regionais, variáveis conforme sua influência e realidade. Com a festa em questão, não foi diferente, pois ela agrega fatores específicos e várias particularidades. É inquietante pensar no abandono das tradições dessas festas e perceber que em determinados lugares ou vilarejos elas se diluem em decorrência dos fatores de urbanização que vão dando lugar a outros tipos de manifestações culturais mais modernas. Mas a realidade da Rua do Capim é outra, ainda que haja alterações que são inevitáveis ao longo do tempo, a tradição do festejo em louvor a São João Batista mantém-se. Como observa Hobsbawm e Ranger (1997), toda tradição é uma invenção que surgiu em algum lugar do passado, podendo ser alterada em algum lugar do futuro.

O festejo da Rua do Capim acontece a despeito de todas as expectativas da cultura de massa, que não tem influência direta sobre os gostos, comportamentos e anseios da comunidade em sua preparação. Pelo contrário, há um esforço coletivo para o viver e fazer a tradição de maneira a não depender destes elementos.

Respeitando o que é feito há tantas décadas, o Arraiá do Capim não acontece apenas nos três dias marcados para quadrilha, brincadeiras e cantorias. O início se dá com a divisão e hierarquia das tarefas delegadas pelo Festeiro, no intuito de preservar a tradição do Arraiá do Capim. Por não se tratar de uma festa essencialmente comercial, o apoio financeiro vem da própria comunidade, sendo o festeiro aquele que coordena a arrecadação das doações, promoção de rifas, bingos e se valendo do empenho de todos para levantar o valor necessário para que a festa ocorra.

Também é responsabilidade do festeiro cuidar da parte burocrática, compor e validar os ofícios registrá-los em cartório, pedir autorização para que o espaço público possa ser utilizado. É o momento onde a tradição esbarra com a máquina municipal, mas nem por isso, encontra grandes dificuldades para realização, já que os modelos de autorização são seguidos e respeitados. O intuito é fazer a festa acontecer dentro do que é permitido por lei e respeitando o orçamento conseguido pela comunidade.

Em todas as festas juninas, como exemplo o Arraiá do Capim, são cantadas as ladainhas em latim, o levantamento do mastro, a alvorada e a procissão. A festa é tradicionalmente organizada pela comunidade próxima à igreja, contando com o apoio da Diocese, da banda do 6º BPM e demais moradores da cidade de Goiás. De modo geral, essas festas e procissões, nos fazem pensar nos patrimônios construídos pelos vilaboenses e de forma particular pela comunidade do Capim.

Tamaso (2001) ressalta no quão o poder de grupos e agentes específicos pode atuar duplamente, tanto no sentido de preservar estes bens culturais da violência simbólica praticada pela Igreja progressista, quanto no sentido de mercantilizar uma parte desse patrimônio e disponibilizá-lo ao consumo visual. A festa do Capim conta com todos esses “apoios”, mesmo porque sem eles, ela não existiria de forma legal.

4. AS NOVENAS E O LEITE DE ONÇA

As novenas são compostas por rezas e cânticos. As rezas ajudam os devotos a esperarem o dia da festa, também possuem função de confortar e pagar as promessas feitas pelos seus devotos. Segundo Mauss (1997, p.117), “a prece é uma conversação com Deus, movimento em direção a divindade”. As rezas apresentam um padrão, uma série de palavras que se repetem, por isso, possuem caráter ritualístico. Como um rito, as rezas são tradicionais e sua principal função é fazer ligação dos devotos com o sagrado.

As novenas da Rua do Capim são iniciadas no dia quatorze do mês de junho, cada novenário que aceita abrir sua casa em função à sua devoção ao santo prepara sua casa para receber os religiosos para as rezas. Salienta dizer que nem todos os moradores da

Rua do Capim são católicos. A moradora A¹¹, que reside na comunidade há cinco anos, é evangélica e diz que participa da festa por achar “bonito demais a devoção das pessoas”. Assim como ela, há pessoas de diversas religiões como Umbanda ou Candomblé, mas que participam da festa em prol da união e por estarem envolvidas tradicionalmente com o festejo.

Sobre as novenas do Arraia do Capim, antigamente elas eram realizadas na casa do festeiro, mas com o passar dos anos, a tradição deu lugar as novas ressignificações, e os nove dias de rezas e adorações são realizados cada dia na casa de um morador diferente. Neste dia, um cômodo da casa é escolhido para o ritual, no local é montado o altar para que a imagem fique exposta para os devotos, que passam a fazer desse um lugar de peregrinação. Esses lugares são enfeitados em sua maioria com toalhas brancas e vermelhas, e é pendurada ao centro do altar a bandeira do santo.

Existe a tradição de que a novena que circula na Rua do Capim não pode cruzar o largo, é preciso que cada casa do novenário siga a sequência circular, ou seja, se a primeira casa estiver localizada no lado esquerdo a última casa que reza a novena será do lado direito. Seus moradores relatam que esta tradição se manteve ao longo dos anos. Outra particularidade das novenas realizadas na Rua do Capim é que elas são rezadas por uma única senhora, e em latim. Tradição esta que também se mantém viva.

A participação das rezas é aberta aqueles que quiserem participar, sendo assim toda a comunidade é convidada e fica conhecendo com antecedência onde ocorrerá cada reza e em quais dias. Analisando o acervo da comunidade em vídeo e a mídia produzida para este trabalho, é possível observar que as rezas tradicionais da crença cristã, são transformadas em canções ritmadas, como por exemplo, “Ave Maria” ou o “Pai Nosso”. São ladainhas que se tornam particulares e mais próximas da realidade deste grupo estudado.

¹¹ Como escolha para escrita do trabalho, os entrevistados não serão identificados por seus nomes pessoais, mas sim com indicações de letras do alfabeto, visto que é um relato com pessoas que ainda vivem nesta mesma comunidade e participam efetivamente do passo a passo da festa. Esta escolha se apoia nas orientações de Manzini (2006), cujo estudo sobre transcrições de entrevistas, explica que a personificação de um entrevistado, é passível de discussão frente às falas apresentadas pelos diversos interlocutores, podendo o pesquisador optar por identificações que não exponham o nome dos entrevistados.

Ao final de cada novena, uma bebida típica é servida: o leite de onça. Para seu preparo misturam-se ingredientes simples, como leite, pinga do alambique e coco, porém juntos fazem com que seja a iguaria mais procurada durante todo o Arraial.

Os processos culturais relacionados ao consumo e preparo de determinado alimento ou bebida de acordo com Montanari (2004) são resultado, portanto, da domesticação, da transformação e da reinterpretação da natureza como forma de organizar estes saberes, categorizá-los, transportá-los para o lugar social. O autor aponta mais uma definição para o alimento como cultura, que está ligada à escolha:

comida é cultura quando consumida, porque o homem, embora podendo comer de tudo, ou talvez justamente por isso, na verdade não come qualquer coisa, mas escolhe a própria comida, com critérios ligados tanto às dimensões econômicas e nutricionais do gesto quanto aos valores simbólicos de que a própria comida se reveste. “Por meio de tais percursos, a comida se apresenta como elemento decisivo da identidade humana e como um dos mais eficazes instrumentos para comunicá-la” (MONTANARI, 2004, p.16)

Baseado nesta citação pode-se arriscar que todo o sucesso atribuído à bebida, que compõe o rito das novenas, seja mérito de uma única moradora, já que é ela quem cuida do preparo há muitos anos, e mesmo que todos conheçam os ingredientes, não são eles que trazem o encanto para o que é servido. É o saber fazer, tornando este preparo misterioso.

Este cuidado afetuoso com o apresto, cuja feita pertence a esta senhora, faz com que os devotos, sintam que é o ato final de cada reza, parte também da reinvenção do sagrado, pois na crença católica há um momento chamado transubstanciação, que de acordo com o dicionário da língua portuguesa, é a conjunção de duas palavras latinas: *trans* (além) e *substantia* (substância), juntamente com o significado literal da palavra, existe a interpretação do *O Novo Testamento*, livro sagrado católico, no discurso do Pão e da Vida. Nesta interpretação o pão e o vinho são transformados respectivamente em corpo e sangue de cristo. Este rito, tão tradicional nos cultos católicos nos permite fazer uma analogia: a transubstanciação que é feita do leite de onça, que longe de ser a transformação da bebida no sangue do cristo católico, surge como uma transformação de uma bebida que poderia ser considerada profana e que

em um momento do ritual, ela é transformada em algo que faz parte da própria novena e aqueles que se sentem assim, podem desfrutar e apreciá-la, ressignificando o ato de bebê-la.

5. O MASTRO, A FAROFA E A PINGA

Segundo a crença dos católicos¹², o mastro relembra a passagem da história do nascimento de João Batista e da fogueira de Isabel. Conta a parábola cristã, que, João, filho de Isabel e prima de Maria, mãe de Jesus, nasceu no dia 24 de junho. Nesse dia, Isabel pediu para que levantassem um mastro iluminado com uma fogueira em sua volta para anunciar à Maria o nascimento do seu filho.

Sendo uma festa junina típica, o levantamento do mastro leva protagonismo bem antes do início da própria decoração da rua para festa e ilustrando este momento, um dos personagens emblemáticos desta história é o Alferes da Bandeira, que organiza os moradores para cortar a madeira que servirá de base para o mastro, ainda no mato. Neste local se segue outra tradição: esta base tem que ser cortada com o machado, a retirada não pode ser manuseada com moto serra, ou outro instrumento que facilite o manejo. Esta narrativa faz com que se perceba que tradicionalmente este corte deve ser vivenciado pela comunidade, que deve senti-lo e comemorá-lo com o esforço de todos os envolvidos.

É o festeiro quem fica responsável pelo preparo de uma farofa típica que servirá de combustível para toda esta empreitada, e regar os companheiros do alferes com um litro de pinga, estes são importantes elementos rituais no trato que se segue. Antes mesmo de acharem a madeira que servirá de mastro, é anunciada a partida do grupo com fogos para que toda comunidade saiba que a busca pelo mastro daquele ano irá começar. A farofa e a pinga vão junto. São assim por dizer também, capitães do mato, recompensa e contentamento, diante da difícil, mas prazerosa tarefa da busca, do corte

¹² Saber popular, incorporado à crença e tradição de tantas festas juninas pelo Brasil. (nota explicativa da autora do artigo)

e da entrega do elemento fundante, da festa para a comunidade. Assim que retornam, o grupo anuncia a chegada do mastro de São João Batista com mais fogos e cantoria.

6. A QUADRILHA, A PIPOCA, CACHORRO QUENTE E DOCE

A dança da quadrilha, como conhecemos hoje, teve início na Inglaterra no século XIII e posteriormente foi incorporada à cultura francesa. Daniela Diana, produtora de conteúdo cultural do jornal *on-line* da UOL¹³, descreve em suas matérias sobre o tema, a respeito da dança que se aproxima do que conhecemos hoje nas festas juninas.

Outrora cheia de pompa e coreografada caiu nas graças da nobreza européia e com a colonização portuguesa no século XVIII chegou ao Brasil, tornando-se uma festa de gosto popular. A referida autora, completa ainda, que por tratar-se de uma festa caipira, a figuração que é dada, as roupas o modo de atuar nas quadrilhas juninas carrega os moldes das populações que habitavam o sertão do norte e nordeste do Brasil, mas culturalmente viajou as demais regiões do país, adaptando-se aos costumes de cada localidade. Atualmente é um estilo de dança muito bem aceita por manifestações culturais diversas, sendo que em Goiás não seria diferente a incorporação de tal manifestação, ainda mais por ter sido uma sociedade rural por longa data.

Segundo o pesquisador Zaratim (2004, p.22), em sua dissertação “Quadrilhas Juninas em Goiânia: novos sentidos e significados,

entende-se por quadrilha junina as danças realizadas nas manifestações festivas que acontecem preferencialmente, no mês de junho, no território brasileiro, associados aos santos católicos Santo Antônio, São João e São Pedro.

A Rua do Capim organiza e mantém sua própria tradição com a quadrilha formada pelas crianças menores e outra com jovens e adultos, promovendo uma

¹³ “Universe Online, mais conhecido pela sigla UOL, é uma empresa brasileira de conteúdos, produtos e serviços de Internet do Grupo UOL PagSeguro. Em 2017, foi considerado pela plataforma SimilarWeb o quinto site mais visitado da Internet no Brasil, atrás dos sites do Google e do Facebook.” – trecho copiado na íntegra da OFL S.A. (controlador), do site www.uol.com.br (aba, sobre a marca)

coreografia com os elementos folclóricos¹⁴ típicos do período. Por ser uma apresentação que requer ensaios, um tipo diferente de organização, com um corpo grande de dançarinos não profissionais, necessita de um cuidado além daquele que o festeiro já faz e por isso há um responsável especial para a ação. Até o fechamento desta pesquisa a responsabilidade estava nas mãos de uma única moradora há 12 anos. Quando colocado nesta pesquisa sobre este protagonismo de mais de uma década, de uma única moradora, não quer dizer que ela faça tudo sozinha, é uma festa da comunidade, sendo assim ela segue o esforço coletivo já mencionado, porém, é ela a pessoa que delega, cuida da disposição dos dançarinos, organiza as crianças e os ensaios e também serve (financia ou busca modos de financiar) o lanche quando a quadrilha acaba.

A respeito do figurino utilizado pelas pessoas que dançam as quadrilhas na Rua do Capim, é uma vestimenta simples que permeia a representação desta dança em várias regiões do país. A escolha por um elemento ou outro, na caracterização dos dançarinos, busca simular a ideia que se tem da vida no meio rural de momentos anteriores ao que vivemos, e Zaratim (2014) explica o porquê,

[...] com tecidos de pouca qualidade e, no caso dos cavalheiros, está sempre cheias de remendos. Essa é uma visão urbana sobre os matutos, que denota a pobreza do homem do campo e suas privações. É bem verdade que, mesmo no meio rural, as pessoas gostariam de ir às festas com suas melhores roupas. Porém, as caricaturas das quadrilhas juninas tradicionais/matutas apresentam roupas femininas cheias de babados e saias compridas em cores vivas e muitas vezes de mau gosto. O vestido da noiva é mais apurado em tecidos e rendas brancas, com véu e grinalda. O homem já não tem tanta variação no seu traje. Este é composto por calça modelo pega marreco (calça com barras na altura dos calcanhares), cheia de remendos de restos de tecidos, e camisa xadrez, colorida, quadriculada e/ou remendada. Usam botinas com meias furadas e chapéu de palha (ZARATIM, 2014, p.38)

Por não se tratar de uma festa onde uma dança de quadrilha compete com a outra, tendo o intuito apenas de diversão e de apresentação tradicional ao público

¹⁴ Os elementos de uma quadrilha tradicional simples são divididos em 27 passos que percorrem o caminho da festa, o balancê, e segue até a despedida. A narração é geralmente feita com muita animação, orientando os dançarinos sobre o que será feito a seguir.

presente, no Arraiá do Capim, os trajes seguem o gosto particular de cada dançarino, não havendo padronização entre os integrantes, mas com as especificações apontadas por Zaratim em sua dissertação.

A moradora A1, entrevistada pelo documentário *Quadrilha do Capim*, que seguia à frente da organização das etapas da quadrilha no ano de sua entrevista (2012) explica que nas primeiras festas, este momento contava apenas com a farofa típica na hora da encenação do casamento, que é o ápice da dança. Afirmava ainda que com o tempo, a comunidade se organizou e além desta iguaria, dependendo de cada responsável, passou a servir lanches mais lúdicos, que em certa medida, lembram os quitutes que são servidos em um aniversário infantil, mas que não fogem da proposta de uma festa caipira: com alimentos que podem ser vistos em várias celebrações juninas: pipoca, paçoca, pé de moleque, arroz doce.

Importante ressaltar como a passagem do tempo e inserção de novos atores simbólicos, aqui entendidos como o alimento servido durante a quadrilha, para o festejo vão sendo percebidos pela comunidade. Uma senhora pode dizer que no seu tempo as crianças dançavam e se divertiam tendo apenas a farofa como alimento durante e depois do festejo e que as crianças de hoje têm à disposição cachorro quente, pipoca e doces diversos e ainda assim não se divertem tanto. A esta suposição, reside o lugar onde o passado é percebido como o lugar onde as melhores coisas aconteceram, onde residem as melhores memórias, uma cobiça passional de regresso impulsionado por momentos felizes e antigas relações sociais.

A comida na sociedade da abundância (MONTANARI, 2008), e por abundância aqui entendemos como fartura não de bem materiais, mas do que pode se oferecer de alimento para o outro, é aquela em que os valores nutricionais são menos importantes do que os valores acessórios. Estes valores apresentados às crianças após a quadrilha é o valor da recompensa, da sobremesa, é o valor simbólico que a mãe oferece ao filho que comeu toda a refeição saudável no almoço da família e que, portanto, tem o privilégio da sobremesa. Ao mesmo tempo, de acordo com Montanari, (2008, p.164) é necessário entender por que estes valores se diferenciam e porque, “o caráter expressivo da refeição, nunca é distinto do valor concreto (econômico e nutricional) dos

alimentos consumidos. É, portanto, indispensável identificar uma gramática da comida e decodificar suas regras”

Qual é a regra então, quando são oferecidos, também, aos caipirinhas, após a apresentação infantil, cachorro quente e refrigerante? Este momento de confraternização entre as crianças participantes tem uma dupla função simbólica, que pode ser percebida: uma maneira de agradecer-las pela participação e ao mesmo tempo estimulá-las para a continuidade da festa através do tempo.

7. O CAFÉ DA MANHÃ NO ALVORECER DA PRAÇA DO CAPIM

Tanto esforço e dedicação dos que se apresentaram ou que tiveram funções que possibilitaram a realização de mais uma edição da festa de São João Batista – Arraiá do Capim é recompensado e celebrado em uma confraternização com farta mesa ao amanhecer, após a última madrugada de festa. Não que isso seja uma regra, mas se mostra como um costume já arraigado à comunidade por ocasião da festa, e sua importância decorre do fato de que nem todo nascer do sol na Rua do Capim proporciona um café da manhã comunitário.

O café da manhã, mesmo após uma noite festiva, é um momento importante de reunião dos moradores para uma avaliação geral do evento que ali está sendo encerrado e ainda para apontar as necessidades de melhorias, as sugestões de alterações para o ano seguinte, visando aperfeiçoamentos para o próximo ano. Assim, como tudo que vai sendo incorporado à festa acaba sendo debatido ao mesmo tempo em que se agradece a quem participou, a quem celebrou ou cantou.

As cores que enfeitam os forros das mesas e dos demais ornamentos seguem as cores também distribuídas nos altares das casas onde foram celebradas as novenas (branca e vermelha). As mesas de plástico unidas, são montadas no largo da praça onde nas noites anteriores, durante a festa, dançou-se a quadrilha, o forró e o baile, mesmo local em que houve ainda o levantamento do mastro. Mesmo que não esteja instituído oficialmente no calendário da festa, o café da manhã é o momento onde o festejo se despede da comunidade em relação à festa que conduziu, é onde também ocorre a

reunião que marca o fim do ritual do ano em questão. Montanari (2008) explica, sobre esta junção de uma comunidade em torno da alimentação do grupo,

comer junto é típico, ainda que não exclusivo da espécie humana [...] E uma vez que os gestos feitos juntos de outros tendem a sair da dimensão simplesmente funcional para assumir um valor comunicativo, a vocação convival dos homens se traduz imediatamente na atribuição de um sentido para os gestos que fazem ao comer. Também desse modo, a comida se define como uma realidade deliciosamente cultural, não apenas em relação a própria substância nutricional, mas também às modalidades de sua assunção e de tudo aquilo que gira em torno dela (MONTANARI, 2008, p.157).

Ao comer, ao dividir o espaço com outro, os indivíduos estão se reafirmando culturalmente. Dividir uma mesa, fazer parte dela é comunicar-se com o outro através do alimento, usando ou não este momento como mediação do espaço que se divide. Complementando esta ideia, Montanari (2008) traz um elemento essencial sobre a reunião que é feita em torno de um evento como esse, a partilha da comida:

[...] a atribuição de um pedaço ou de outro nunca é casual (...), mas reproduz as relações de poder e de prestígios dentro no grupo. Disso, temos testemunhos significativos já na épica grega: nos poemas homéricos, aos hóspedes se oferece sempre o melhor pedaço. Na literatura céltica, em torno da divisão das carnes se desenrolam lutas furiosas entre os chefes de tribos antagonistas ou clãs rivais (MONTANARI, 2008, p. 158).

Cada morador quer trazer à mesa do café da manhã comunitário o que faz de melhor para sua própria família. Sendo assim, o que é oferecido, geralmente, é o famoso bolo preparado no cotidiano para o café da tarde, o pão caseiro feito com afeto para os filhos, um biscoito cuja receita antiga é passada de geração em geração. É como se quem levasse o seu quitute favorito estivesse comunicando ao outro que aquele prato é o que a sua mesa tem de melhor, o que configura como o compartilhamento cordial entre os demais moradores e participantes da festa de São João da Rua do Capim.

É neste lugar de socialização e partilha, o Largo do Capim, que as ofertas alimentares de cada um para compor a mesa do café da manhã da alvorada, que a comunidade revive o que foi, de fato, mais uma edição da festa. As memórias são

importantes ferramentas para a história cultural, são elas que ressignificam, ou significam cenários, gestos e afetos, como bem nos lembra Bosi (1994).

Comunicar-se enquanto o alimento é partilhado é uma ação muito importante do convívio entre as comunidades. É o instante em que cada expectador dimensiona para outro, cada ator ou dançarino, cada um que ali passou e se doou, tem entre um café e uma guloseima familiar, sua própria visão do que foi o Arraiá do Capim daquele ano. Não seria de todo injusto dizer que é neste momento que a festa acontece novamente, de outro modo, e porque não dizer de uma maneira talvez que jamais aconteceu.

Sendo assim, é importante celebrar a memória do grupo no momento do alvorecer, justamente porque fazem voz, dão coro a uma narrativa sensível, repleta do imaginário coletivo e esta narrativa torna-se a própria festa. Beneduzi, (2008, p.21) esmiúça esta experiência quando pontua que “os lugares da memória são um exemplo referencial na coletividade, ao mesmo tempo constituindo-se em fruto do passado comunitário e (re) laboração da experiência vivida”.

Muito mais que compartilharem a mesa, os moradores dividem a própria festa entre si novamente. É o momento de respirar a doce sensação do dever cumprido, e dos planos para o próximo festejo, que acontecerá no ano seguinte.

Enquanto as pessoas na contemporaneidade correm o risco de viver às margens das experiências nostálgicas, buscando em uma celebração, por exemplo, um tempo que não se encontra mais no presente, um momento que se perdeu na memória, os moradores da Rua do Capim, parecem reinventar-se a cada festejo. As vozes dos mais jovens são ouvidas e estas mesmas vozes procuram respeitar as tradições enquanto compartilham, com seus mais velhos, os conhecimentos que não precisam ser cristalizados, imutáveis, mas se adequam e dialogam com o tempo em que acontecem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um festejo e seus atores, demanda à escrita, desde a limitação do tema, o recorte temporal, a escolha da metodologia que irá responder determinado questionamento, uma luta sem tréguas sem abrigos, entre aquilo que quer se construir do engenho criativo e a construção formal ou institucional que pede uma historiografia acadêmica. O resultado são parágrafos que são geridos dos efeitos dos tantos combates já travados e que se comprometem ou prometem aliviar o ardor daquele que se aventurar a trazer para o tema um novo olhar no seu tempo presente, correndo o risco, mesmo com o trabalho redigido e qualificado, a confundir-se por sua vez com os vestígios do passado e que o tempo não para de desmitificar.

A comunidade da Rua do Capim promove e mantém elementos de sua identidade cultural e permanência de suas redes de sociabilidade que unem indivíduos, familiares e visitantes durante a referida festa. Seus moradores, cercados por charmosos becos no bairro Carmo, constituem os fazedores da festa junina mais tradicional da cidade e diante de todo o exposto, isso é inegável.

Durante seus mais de setenta anos, a festa é mantida com os sentidos fraternais de outrora, notadamente, é o espaço do encontro, momento da ruptura, possibilidade de insurgências de usos e práticas espontâneas. Ela é vista como espaço da devoção e diversão das famílias que ali moram. Tentar compreender uma comunidade que vive à margem da estrutura elitista da cidade, e que delonga construindo uma história de permanência e afetividade, é um desafio para nós historiadores e pesquisadores. O entusiasmo dos moradores da rua para executar suas atividades, no sentido de manterem viva a festa, instiga-nos a mergulhar nesse labirinto de sentidos e significados.

O alimento, como aquele que foi feito para tocar o outro, tanto de forma cultural, quanto para regar os alegres dias festivos, é preparado com zelo por cada pessoa que se propõe a apresentar um sustento para a festa. O protagonismo dos pratos, intercalados com o rito, ou sendo eles o próprio rito, reforçam os laços de confraternização entre os moradores. Tanto quem prepara, quanto àquele que ensina a

preparar aprendem a dividir o arco de feitura do festejo, se sentem parte, remontam e ditam as ordens das coisas.

A Festa da Rua do Capim mantém-se fiel ao passado, mas não descuida dos requerimentos do presente e alicerça os seus preceitos em uma coreografia viva, moldada para e pela comunidade. É ela que engrossa o anseio de pertencimento e ensina com o exemplo dos contos, das narrativas passadas, do que já foi feito em edições anteriores, o que deve ser feito na próxima. Une com perseverança o ontem e o hoje, estimula a produção local de saberes e sentidos e mantém um incentivo permanente, entre participantes e observadores. Em uma análise cuidadosa podemos observar que há um trabalho que envolve pessoas, ideias, instituições e projetos, cujos desígnios é a construção de referências culturais que possam associar a festa que é feita hoje, com todo o esforço que já foi feito anteriormente a um conjunto de práticas culturais e populares transmitidas de geração para geração, criando com isso um campo de significações capazes de expressar a base das suas tradições.

E finalmente, o Arraiá do Capim e seus afazeres domésticos e rituais entrelaçam-se no sentido primordial de reunir, entreter e servir muito além do alimento, mas também uma experiência repleta de significados culturais e sociais. Os modos de fazer não se excluem, ou ficam a parte do sagrado cultuado na festa, pelo contrário se completam e se inserem dentro do rito.

O festejo acaba se tornando a comunidade e esta acontece com ele, sendo o ano composto de vários elementos que remetem novamente até a festa que chega ao fim, ou pelo menos até que o cantor da banda que dá o tom do baile anuncie o nome sorteado do próximo festeiro, onde então um ciclo bonito e repleto de significados recomeça.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAGGIO, Adriana. *A importância do nome das coisas*. Revista Eletrônica Digestivo Cultural (2005), disponível em <https://www.digestivocultural.com/> acesso em 20 jul. 2020.

BÍBLIA, A. T. Provérbios. In BÍBLIA. Português. *Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CÔRTEZ, G. P. *Danças, Brasil: festas e danças populares*. Belo horizonte: Leitura, 2000.

DIANA, Daniela. *Quadrilha, Folclore e Danças Folclóricas*. Artigo on line, disponível em: <https://www.todamateria.com.br/quadrilha/>, acesso em 13 jul. 2020.

HOBBSAWN, Eric e RANGER Terence. *A invenção das Tradições*. 9 ed. São Paulo: Paz e Terra 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. (26ª edição) São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MADURO, Otto. *Mapas para a festa – reflexões latino-americanas sobre a crise e o conhecimento*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994, p.11.

MANZINI, E. J. *Considerações sobre a entrevista para a pesquisa social em educação especial: um estudo sobre análise de dados*. In: JESUS, D. M.; BAPTISTA, C. R.; VICTOR, S. L. Pesquisa e educação especial: mapeando produções. Vitória: UFES, 2006, p. 361-386.

MAUSS, Marcel. *A prece* (1909). *Antropologia*. São Paulo. Ática (1979).

MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. 1ª Ed. Editora SENAC, 2008.

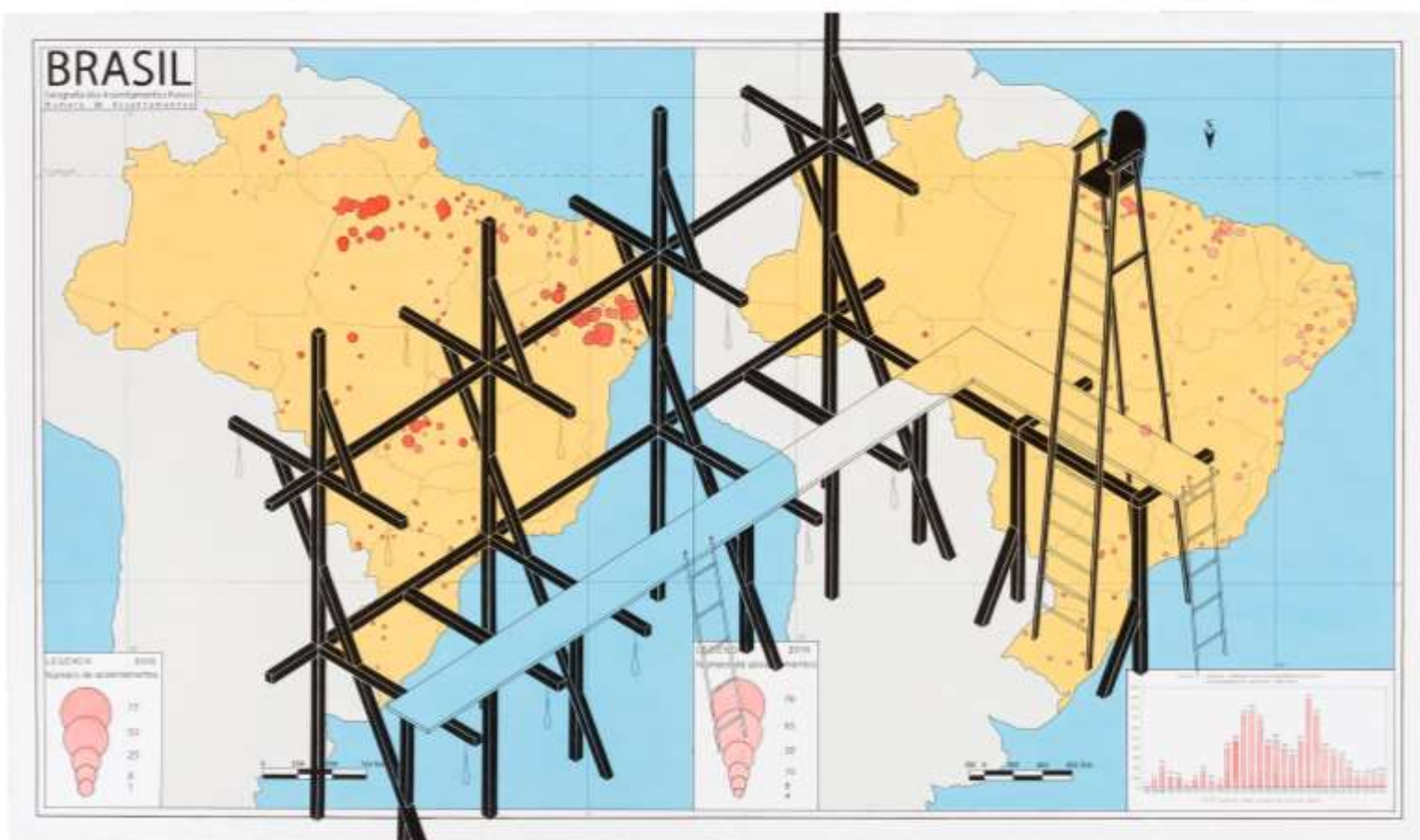
TAMASO, Izabela Maria. *Em nome de patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás*. 2007. 787 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

ZARATIM, Samuel Ribeiro. *Quadrilhas Juninas em Goiânia: novos sentidos e significados*. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

QUADRILHA do Capim. Direção de Lázaro Ribeiro. Cidade de Goiás: Museu da Imagem e da Memória, 2012. 1 DVD (9min. 37seg)



Artista: Talles Lopes



IMAGENS ALEGÓRICAS: A CONFLUÊNCIA DAS TEMPORALIDADES NA IMAGINAÇÃO MÍTICA

ALLEGORICAL IMAGES: THE CONFLUENCE TEMPORALITIES IN MYTHICAL IMAGINATION

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667812>

Envio: 30/04/2020 ♦ Aceite: 05/08/2020

Daniel Lula Costa



Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina com período de doutorado sanduíche na Università di Bologna. Professor do colegiado de História da UNESPAR. Integrante do Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades, da Universidade Estadual de Maringá e do Meridianum, da Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO:

Diante das diversas análises da imagem e do símbolo, verificaremos a forma como alguns pesquisadores entendem a imagem. Nesse sentido, pretendemos alcançar nosso objetivo de identificar como as imagens, que vivem em nossos pensamentos e ideias, passam a possuir características de crenças, mitos e de sentimentos religiosos, atingindo o inenarrável e indelével do pensamento, os quais passam a se produzir no imaginário e nas práticas socioculturais por meio das imagens alegóricas. Buscaremos os olhares de Hans-Belting, Gilbert Durant, Eliade, Samain, Warburg e Didi-Huberman com o intuito de compreender como a imagem mental é dotada de ideias múltiplas, sendo proferida em nossa imaginação e comunicada por diferentes meios, como na escrita, na oralidade, em obras de arte, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; símbolo; alegoria; mitologia.

ABSTRACT:

]Given the various image and symbol analyzes, we will look at how some researchers understand the image. In this way we intend to reach our goal of verifying how the images, which live in our thoughts and ideas, come to possess characteristics of beliefs, myths and religious feelings, reaching the unspeakable and indelible of the thoughts that come to take place in the imaginary and in the sociocultural practices through allegorical images. We will seek the looks of Hans-Belting, Gilbert Durant, Eliade, Samain, Warburg and Didi-Huberman in order to understand how the mental image is endowed with multiple ideas, being uttered in our imagination and communicated by different means.

KEYWORDS: image; symbol; allegory; mythology.

INTRODUÇÃO

Se fôssemos hoje separar objetos e coisas vivas, onde nós colocaríamos as imagens? Atualmente, é possível dizer que nós as colocaríamos junto aos seres humanos e aos animais, pois elas vivem quando pensamos, quando as imaginamos, quando as descrevemos e quando as olhamos (SAMAIN, 2012). Elas saltam de um meio para o outro e produzem significados novos quando apropriadas, sentidas, ouvidas e pensadas pelos sujeitos. Nosso objetivo é verificar como as imagens, que vivem em nossos pensamentos e ideias, podem possuir características de crenças, mitos, símbolos religiosos, atingindo o inenarrável e indelével do pensamento, os quais passam a se produzir na imaginação e nas práticas socioculturais, muitas vezes institucionalizando setores, atores e grupos. Esse objetivo será alcançado por meio de uma revisão bibliográfica que analisa as teorias sobre a imagem construídas por autores como Warburg, Didi-Huberman, Durand, Eliade, Samain e Hans-Belting, com o intuito de compreender como eles pensam a ideia de imagem mental e material quando lhes são atribuídas ideias mitológicas e religiosas por meio da sua conexão com o ser humano. Em outras palavras, entre estas e a própria condição humana (MORIN, 1997).

A seleção dos autores foi realizada diante da possibilidade de analisar perspectivas sob a ótica do imaginário e da História das Religiões, como é o caso de Mircea Eliade e Gilbert Durand. Além destes, foi necessário dialogar fundamentando-se em uma perspectiva voltada para o movimento das imagens físicas e mentais, principalmente das suas relações mnemônicas de presença, como no caso dos estudos de Warburg, Didi-Buberman, Samain e Hans-Belting. Dessa maneira, a intenção é relacionar autores preocupados com as temporalidades, anacronismos da imagem, assim como o seu desenvolvimento e imaginário mitológico.

Como pensam as imagens no fenômeno religioso e mitológico? Como elas invocam o pensar? Com a intenção de problematizar a questão, percorreremos um caminho para refletir sobre as ideias que se tocam ao se cruzarem em um grande emaranhado de fios teóricos, resultado da reflexão de filósofos, antropólogos e

historiadores. As imagens são “poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidades” (SAMAIN, 2012, p. 22).

Imaginar é sentir a vida das imagens. Essa sensação se experimenta ao estruturar o pensamento, quando passamos a nos comunicar e a representar ideias pelas práticas, imediatamente imaginamos, talvez de um modo a dar sentido aquilo que se quer transmitir pelo discurso propagado, já que nosso pensamento intui e processa diversas imagens que conhecemos ou criamos. Talvez sejam os sonhos que possam nos fazer sentir a profundidade de nossas emoções e da nossa imaginação simbólica.

Quando sonhamos, vivenciamos algo diferente, que nos permite praticar condutas impensáveis em nosso meio social. Ali, nossa subjetividade alcança patamares imaginativos difíceis de compreender, nos sentimos como se estivéssemos vivendo a “realidade” que se constrói sobre o mundo e que parece exterior a nós, mas que se desenvolve no interior, nas sensações e nos pensamentos. Ao sonhar imaginamos e ao imaginar damos vida às imagens. Para a psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1991), o sonho permite que nos comuniquemos com nossas gerações anteriores que se camuflam ou se simbolizam em nosso inconsciente, podendo ser identificadas por meio dos arquétipos.

Nesta perspectiva da Psicologia, entende-se que as imagens, os sonhos e a nossa imaginação funcionam por meio de uma ligação entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. Este primeiro, de acordo com Jung (1991), pode ser consciente na medida em que o indivíduo coloca-o em prática pensativa. Porém, seus pensamentos acabam sendo reprimidos e inseridos abaixo do limiar da consciência. Já o inconsciente coletivo não poderia, em condições normais, manifestar-se na consciência, pois não seria levado à rememoração pela técnica analítica, visto que não foi reprimido e nem esquecido. Sendo assim, o arquétipo seria uma figura primordial identificada na arte livremente praticada, uma figuração desse inconsciente coletivo, como se mil vozes falassem ao mesmo tempo, muitas vezes notadas nos pensamentos mitológicos (JUNG, 1991).

Toda emergência ao arquétipo, seja experimentado ou apenas dita, é perturbadora, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga,

elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade [...] (JUNG, 1991, p.70)

Nesse caso, a “vida” das imagens estaria nas memórias de antepassados distantes que se esforçam para se fazer ouvir. Entendemos que as imagens são “vivas” e se transmitem ao longo do tempo na sua “pós-vida”, sendo compreendidas de outras formas e ressignificadas constantemente por meio dos grupos que as interpretam ou as fazem falar, quebrando seu suposto silêncio, permitindo que se desenvolva algo diferente por meio da presença da memória e dos tempos. É na presença das imagens que buscamos a sua historicidade e, para tanto, devemos entender quando ela se desenvolve, por quais grupos passa a ser sentida e imaginada em um constante devir das imagens. Estas são manifestadas em contextos e temporalidades diversas, constantemente ressignificadas e sentidas pela cultura de seu universo.

A prática de manifestar um pensamento por meio da escrita, da pintura, escultura, dentre outras, traz à tona o imaginário de um determinado momento histórico. Mas a imagem que se delimita na prática e é construída na rocha, no papel ou no papiro, é uma possível revelação artística do sujeito e de sua cultura, pois esta última é presenciada pelo sujeito desde seu nascimento até a sua morte.

Assim sendo, por meio das diversas análises da imagem e do símbolo, voltemos nossa atenção para a forma como alguns pesquisadores entendem a imagem. Buscaremos os olhares de Eliade, Hans-Belting, Gilbert Durant, Samain e Didi-Huberman com o objetivo de compreender como a imagem mental é dotada de significados em que pulsam experiências de vida, sendo proferidas em nossa imaginação e comunicadas por diferentes meios, como na escrita, na oralidade, em obras de arte, dentre outros.

Nessas condições, nortearíamos nosso pensamento de que a imagem é dotada de um “pós-vida” construído perante o ser que a imagina e o seu mundo, sendo este ser dotado de temporalidades que o cruzam, como seu passado, sua expectativa de futuro e o seu presente que manifesta os outros dois elementos temporais (passado/futuro) na própria construção artística e simbólica de uma determinada visão de mundo. Por conseguinte, pensamos em uma perspectiva de análise realizada pela imagem alegórica, com base no conceito de alegoria de Walter Benjamin (1984) em relação aos conceitos

de presença de passado de Gumbrecht (2009), de imagem, memória e temporalidades presente em Warburg (2015) e Didi-Huberman (2013). A imagem é um agente de múltiplas temporalidades, não-lineares e não-binárias, podendo ser identificada nas crenças, nos mitos e nos sentimentos religiosos.

O MOVIMENTO DAS IMAGENS

É comum encontrar nas manifestações religiosas, principalmente nos mitos, uma narrativa de integração com o universo, que é visto como parte intrínseca dos seres vivos e não como um agente separado, mas como um símbolo a que todos nós estamos sujeitos. As narrativas mitológicas estimulam nosso pensamento a acessar a profundidade da imagem e nos conectam com a nossa subjetividade. Ao nos depararmos com as narrativas mitológicas antigas ou medievais, revivemos uma experiência espiritual e reatualizamos diversas das imagens ali apresentadas.

É por esse motivo que, normalmente, a forma de exposição poética, comum aos mitos, facilita a memorização e o processo de produção das imagens mentais, tendo em vista que são escritas por meio de palavras criadas pela sensação profunda da experiência de vida e, assim, produzem imagens àquele que lê, ouve ou vê. Diante dessas formas de reconhecimento e vivência das imagens míticas é que pensamos acerca de sua função mitológica e religiosa presente em várias práticas de construções alegóricas e simbólicas, na qual também reconhecemos as narrativas escritas. Portanto, concordamos com a frase de Joseph Campbell, “[...] penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos” (1991, p.96).

Dessa forma, as imagens atizam o real e oferecem o imaginário para sonhar. Em um de seus artigos, Samain (2012) busca refletir sobre três condições das imagens. A primeira reflexão afirma que toda imagem oferece algo para pensar, nos faz pensar. A segunda diz que toda imagem veicula consigo algo do objeto representado desde o pensamento daquele que produz a imagem até daqueles que ouvem ou veem a imagem. Assim sendo, “toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p.23 – grifo do autor). A terceira proposição é a

que mais nos interessa, a imaginária, considerando que toda imagem é “uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p.23). Nesse sentido, as imagens dialogam entre si, movimentam-se pelo imaginário e se associam umas às outras.

Doravante, quando as imagens se associam elas provocam um movimento constante de ideias, dão significados às estruturas, aos sujeitos, aos discursos, pois as imagens nos fazem e nos ajudam a pensar, como se dançassem em ritmos diferentes e constantes, unindo-se em um grande espetáculo, um espetáculo de imagens. Para Samain, a imagem é um processo vivo, “ela participa de um sistema de pensamento” (SAMAIN, 2012, p.31). Para se formar, ela depende do meio, do sujeito, dos objetos, das sensações e das memórias. Nesse conjunto de pensamento, a imagem arde e passa a pulsar, fazendo-nos raciocinar e pensar.

Seu pensamento se aproxima do filósofo Didi-Huberman e do historiador da arte Aby Warburg (2015). Este último é considerado influente pesquisador da iconologia, que objetivava identificar o que conecta as imagens. Ele analisa que elas são dotadas de gestualidades que não se rompem, mas se agregam, gerando um *pathosformeln*¹. Esse *pathos* ou forma patética elucida o movimento da imagem por meio dos gestos, conexões e formas que ligam as produções artísticas umas às outras. Por meio desse raciocínio, podemos incluir Didi-Huberman e Samain que elucidam a existência de um tempo anacrônico² das imagens, no qual elas serpenteiam em um constante devir, num movimento de ideias e memórias que traz significados antigos e os ressignifica.

Para Warburg (2015), há um grande movimento, um *pathos* que está presente em imagens icônicas e muitas vezes na forma de construção do pensamento, como um fantasma³ que transita por um tempo diverso do tempo da história, algo que não pode

¹ Resumidamente, deriva de um neologismo criado por Aby Warburg, em 1905, para se referir às presenças de gestualidades do paganismo antigo nas imagens do Renascimento italiano.

² De acordo com o filósofo Didi-Huberman (2013), as imagens são dotadas de tempos diversos que as cruzam, o que ele denomina de tempo anacrônico das imagens. Para o autor, quando o ser humano está diante de uma imagem ele está diante do tempo. O anacronismo histórico das imagens acontece por meio da sua plasticidade e da sua vivência no presente, que se conecta com o passado ou que advém de mundos passados.

³ Didi-Huberman (2013) afirma que o *pathosformeln* warburguiano pode ser notado com base na forma fantasmagórica das imagens. Isso acontece quando partes de várias imagens parecem se conectar por meio dos gestos, formas, conteúdos, ideias, seja no levantar do braço direito

simplesmente ser segurado, pois não sabemos como segurá-lo. Dessa maneira, “o que faz sentido numa cultura, muitas vezes, é o sintoma, o não pensado, o anacrônico dessa cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44). Nesse sentido, o modelo fantasmal está na história, nos tempos que a comunicam e nos saberes que a tencionam. Para Didi-Huberman, ele é um modelo sintomal, que pode aparecer sem ser pensado de forma consciente,

no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25).

Destarte, Didi-Huberman (2013) busca entender o pensamento de Warburg explicitando uma nova forma de ver e sentir as imagens, notando-as como um grande movimento de fantasmas que transmitem memórias ao se espiralar no espaço e no pensamento; “Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do *rastro*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48 – grifo do autor).

Nesse sentido, as considerações de Samain, Didi-Huberman e Warburg se aproximam ao entender a imagem como “uma vivência, uma sobrevivência e, mais: uma supervivência que atravessa o tempo (histórico) e que se nutre no tempo – passional, pulsional, patético, isto é, humano – anacrônico” (SAMAIN, 2012, p.33). Isto acontece mesmo nas imagens ditas abstratas, dotadas de imaginário e construídas no pensamento. Em outras palavras, na profusão cognitiva de nosso cérebro que se conecta com determinadas imagens e as rememora, ressignifica-as, elucida-as mais uma vez, e assim por diante. Essas imagens pulsam em nossa mente e nos fazem refletir sobre o mundo. Assim sendo, ao pensar por meio de imagens existe a intenção de dar forma a esse pensamento, o que acontece por meio da linguagem (como é o caso dos mitos e das obras literárias) em sua forma escrita ou produzida em afrescos, esculturas, dentre outros meios.

para o céu e do esquerdo para a terra seja nas danças circulares, temáticas presentes em imagens do século XIV, XV e XVI.

Vimos que, atualmente, a imagem passa por uma transformação nas formas epistemológicas. Busca-se entender como a imagem é imagem, tanto na sua forma quanto na sua profusão de pensamento. Entende-se que a metodologia de estudo das imagens está baseada na sua forma de interação com seu contexto, com o sujeito que a desenvolve e com aqueles que passarão a notá-la, sendo engolidos pelas sensações diversas que ela transmite.

Nesse sentido, o imaginário de um tempo carrega memória e pensamento ressignificados em seu contexto pelos agentes históricos que os atualizam. Portanto, a imagem nunca é estática e inflexível, mas é construída e reconstruída constantemente, dotando cada elemento de significados novos, que são pensados pelos sujeitos em um determinado contexto. Não obstante, a imagem sempre está em movimento e é um elemento que possui memória e estimula a criatividade humana. As imagens não devem ser congeladas, retiradas de seu fluxo:

Deus não pediu que não fizéssemos imagens – de que mais dispomos para produzir objetividade, para gerar piedade? Ele disse que não congelássemos a imagem, que não isolássemos um quadro retirando-o do fluxo que, só ele, empresta-lhes, às imagens, seu real – repetidamente representado, recorrentemente reparado e realizado – sentido. (LATOUR, 2004, p.372)

Hans-Belting afirma que pensar a imagem é se infiltrar em uma abordagem simbólica, pois a sua definição pode, em último caso, atingir uma significação antropológica. Ele não retrata a antropologia no sentido de etnologia e não aborda exclusivamente a “arte”, mas as “imagens” (HANS-BELTING, 2005). Para este autor, a imagem deve ser “identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais” (HANS-BELTING, 2005, p.67). Assim sendo, o autor considera as contribuições dos autores alemães, como Gombrich e Warburg, mas sente uma limitação na abrangência de uma história da arte mais voltada para uma metodologia de estudo iconológica, na qual faltaria a ideia de uma prática de compreensão de uma imagem mental. É complexo tentar entender a existência de uma imagem física, delimitada em

um tempo e espaço, com datação e classificação, negando a escala de flutuação na qual se encontra a imagem, entre o físico e o mental.

Nesse caso, notamos uma forte inclinação ao pensamento simbólico, que se manifesta na imagem e no imaginário. Ao buscar compreender a forma como o ser humano vê e interpreta as imagens, notamos que elas estão presentes em sua forma de pensar. Não há como desvincular o ser pensante das imagens construídas e sedimentadas em seu contexto histórico e em contextos históricos anteriores, que estimulam as formas de ser e de estar no universo.

Diante disso, notamos um movimento entre o pensamento simbólico e o imaginário. Para Hans-Belting (2005), a imagem deve ser analisada como uma entidade simbólica e para demonstrar sua ideia ele percorre algumas análises teóricas, como a de Jean-Pierre Vernant. Este autor verifica o significado de *eidolon* e *kolossos* no pensamento anterior ao cristianismo. Hans-Belting (2005) afirma que Vernant busca o significado das imagens nos campos do símbolo, da semelhança, da imitação e da aparência.

Dentro destas categorias, a forma de pensar grega interpretava o *eidolon* como a imagem de um sonho, dotadas de significados mentais e mnemônicas. Já o termo *kolossos* estaria atribuído ao artefato material, que hoje chamamos de meio, o local em que as imagens se materializam. Neste caso, verificamos a inter-relação entre o meio e o mental, o físico e a ideia. Doravante, a proposta de Hans-Belting é identificar uma inter-relação “triangular, em que a imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos” (HANS-BELTING, 2005, p.68).

Para realizar sua proposta, ele afirma ser necessário saber o que *faz* uma imagem e o que ela é. Um de seus exemplos para entender a criação das imagens está no envolvimento entre corpo e meio, o qual pode ser manifestado nas imagens de funerais, pois, é no lugar do corpo ausente que as imagens são instaladas; “o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. [...] imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença” (HANS-BELTING, 2005, p.59). Elas acontecem entre o ser que olha e os meios nos quais as imagens respondem ao olhar; são dois atos simbólicos: fabricação e

percepção. Com essas considerações, podemos pensar também a imagem que vive em nossa imaginação e em nosso pensamento.

É importante notar que o ato de olhar a imagem e de buscar um significado, além do inserido materialmente e que transmita uma presença ou uma simbologia, também é pensado por Didi-Huberman (2010). O autor analisa um entre lugares da crença e da tautologia⁴ pertencente a imagem. No caso, ao nos depararmos com um túmulo, passamos a vê-lo pelo que ele é em níveis sensíveis, um objeto material, algumas vezes de madeira ou de pedra, modelado e adequado para um determinado volume. Além do material, há algo que nos olha de volta, algo que nos toca profundamente, uma espécie de vazio, o que Didi-Huberman (2010) denomina de *esvaziamento*. Perante a essa sensação, notamos uma parte de nós que se assemelha ao outro que está no caixão, uma sensação de igualdade e de condição humana, a morte (MORIN, 1997).

Dessa forma, o homem da tautologia tenta recusar ao máximo as latências do objeto, as temporalidades do mesmo e a sua metamorfose mnemônica, o que ele vê é o material, o túmulo e nada mais. Didi-Huberman passa a notar outro extremo, uma forma de ver que não se contenta com a materialidade manifesta e concreta do objeto, mas que encara o ver de forma transcendental, “um exercício de crença” – “[...] de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas ‘algo de Outro’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.41).

Ainda de acordo com o autor, o homem da crença esvazia os túmulos de suas carnes e passa a enchê-los de imagens sublimes do corpo e do divino com o objetivo de determinar as memórias e os desejos dos fiéis (DIDI-HUBERMAN, 2010). Assim sendo, verificamos que a imagem passa a se construir por meio do crer, ao emanar de forma simbólica um determinado sentido para o corpo e para a alma. A perspectiva simbólica organiza uma forma de ver e interpretar a imagem construída em nossa mente e

⁴ Para Didi-Huberman, o ser humano da tautologia seria aquele que nega outra forma de refletir sobre a imagem, ele vê aquilo que está posto e não se esforça para pensar algo de outro que não vê presentemente, “o homem da tautologia inverte ao extremo esse processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda a construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 49). A partir da relação entre a crença e a tautologia, o autor reflete sobre uma perspectiva denominada imagem crítica que impulsiona a experiência das temporalidades.

elucidada pelo olhar do mundo sensível, do tûmulo. Nesse caso, é possível afirmar que a imagem manifesta “algo de Outro”, ela é “alegoria”.

A imagem diz respeito ao vestígio, aos rastros e aos sinais, nossas imagens mentais dependem também do externo, daquilo que olhamos, vivenciamos e da forma como nos conectamos com o mundo. Elas existem além do meio e da mente, elas passam a se inter-relacionar conforme as concepções de mundo são modificadas. Para Hans-Belting (2005), a imagem necessita do que ele nomeia de “medium”; um vetor, um agente, um suporte de imagens. Baseando-se em Platão, Hans-Belting encontra no conceito *medium*⁵ uma forma de compreender o suporte das imagens e as suas variantes. Distancia-se da ideia de *media*, pois, para o autor, a imagem usa sua própria *media* para comunicar sua ideia, fazendo-se entender para aquele que a percebe: “As imagens até mesmo migram entre *media* diferentes ou combinam as características distintivas de vários *media*” (HANS-BELTING, 2005, p.73).

O caso é que mesmo nosso corpo funciona como um *medium*, um corpo que representa, algo que nasce conosco e que passa a produzir uma imagem que se conectará com diversas ideias construídas pelo ser-humano; o corpo não é mero objeto. É em nosso fitar a partir de um *medium* que se desenvolve a presença da ausência das imagens. Uma das ideias de Hans-Belting, é analisar como o ser humano passa a atribuir uma forma de culto da imagem que pode ser encontrada na relação entre aquele que cria e aquele que observa o objeto pronto. Para o autor, ambos construirão imagens mentais, um a tangenciará na prática criativa e o outro a verificará na contemplação da imagem.

Destarte, nossa forma de pensar por meio de imagens carrega elementos que se comunicam de variadas formas e em variados meios, como nas obras de arte, na literatura, na política, na oralidade, na escultura, no cinema, no teatro, etc.. Para Gilbert Durand (1988), nossa consciência pode interpretar o mundo de duas formas. A primeira se manifesta no próprio objeto, como se o representássemos através da forma como é visto; na segunda, não é possível ver a imagem materializada conforme a forma

⁵ Para Hans-Belting, Platão já fazia uma distinção entre *medium* natural (corpos) e *medium* artificial (escrita e pintura). O *medium* é um vetor ou suporte em que a imagem se apresenta. Ele faz parte da tríade imagem, *medium* e corpo.

construída em nossa mente, o que acontece quando acessamos nossa memória e nos lembramos de nossa infância, quando criamos as imagens de elétrons e nêutrons, a representação de um pós-morte, os rituais religiosos. Nesse caso, nossa consciência reapresenta um objeto por meio de imagem que pode se revestir de simbologia.

Para identificar as formas de pensar as imagens simbolicamente, Durand (1988) constrói um discurso para compreender quando a imagem mental se produz a partir do signo, ou o contrário, quando o signo é produzido a partir da imagem mental. Ao pensar em um signo, podemos escolhê-lo arbitrariamente para significar algo muitas vezes nítido, de forma direta, como as placas de trânsito. Além disso, o signo pode ser mais complexo e se revestir de significados variados quando ele não significa diretamente, pois emana algo além do próprio objeto visto ou da própria imagem mental construída por meio do objeto. É o caso de imaginar a figura da justiça, da fertilidade, da paz e de outros valores ou sentimentos que não conseguimos simplesmente materializar na forma de uma imagem que é a coisa em si. Nessas condições, construímos imagens alegóricas da justiça; “ideia de justiça será figurada por um personagem que pune ou absolve e terei, então, uma alegoria; esse personagem poderá estar rodeado de vários objetos ou utilizá-los: tábuas da lei, gládio, balança e, nesse caso, eu estaria tratando com emblemas” (DURAND, 1988, p.13).

No entanto, quando o símbolo é construído ou manifestado, ele não perde seu caráter de polissemia. O símbolo nunca diz tudo aquilo que tem a dizer, ele se conecta de forma profunda e inconsciente ao metamorfosear em nossa mente as nossas sensações e ideias interiores. Para Durand (1988), o signo arbitrário pode significar diretamente o objeto, indicando uma realidade significada e os signos alegóricos remetem a uma realidade difícil de ser apresentada. Esse sentido de alegoria diverge do que compreendemos como imagem alegórica.

Seguindo este raciocínio, Durand (1988) identifica que a imaginação pode não ter um significado absolutamente apresentável, referindo-se a um sentido e não a um objeto sensível. Ele chama esta forma de pensar de imaginação simbólica. Tal fato acontece quando buscamos produzir uma imagem que signifique algo que não é sensível e que não pode ser percebido, pois é desconhecido. O símbolo será apresentado no

âmbito do sobrenatural, do metafísico e do inconsciente, os quais serão manifestados pela arte, religião, filosofia metafísica e teologia. Para Durand (1988), o símbolo é pouco arbitrário e menos convencional do que o emblema, o signo arbitrário e a alegoria.

[...] o símbolo é a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o 'significante', estará sempre carregada do máximo de concretude e, como diz muito bem Paul Ricoeur, todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas: ele é, ao mesmo tempo, 'cósmico' (ou seja, retira toda a sua figuração do mundo visível que nos rodeia); 'onírico' (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem, como bem mostrou Freud, a massa concreta de nossa biografia mais íntima); e finalmente, 'poético', ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto, a mais concreta (DURAND, 1988, p.16).

No campo da religião e das religiosidades, o símbolo pode ser manifestado em mitos, rituais e na rememoração dos eventos primordiais. Podemos verificar, conforme Hans-Belting (2005), que a arte funerária carregará uma imagem do corpo ausente e a produzirá em um meio, muitas vezes aquele que reveste o corpo. Além dessa representação, a imagem é simbólica porque pode nos conectar com o duplo do corpo, conforme Edgar Morin (1997), com a sombra daquele corpo que se circunscreve em algo além do mundo sensível, conectando-o com o pós-morte ou com a pós-vida. Este duplo não é manifestado após a morte, posto que se encontra em todo o momento da vida do ser humano, o duplo pertence a vida e a morte. O duplo acompanha o vivo e o duplica. Os espectros, fantasmas e espíritos são estes duplos que muitas vezes se moldam de acordo com o estilo de vida do vivo (MORIN, 1997).

Nesse caso, as imagens sobre o mundo dos mortos ou das entidades trazem uma significação possível de ser encontrada no mundo sensível e também unem a ela um sentido cósmico, dotando-a de simbologia e de polissemia. A tentativa de representar o duplo ou um segundo corpo acontece na prática de dar presença a algo que está ausente, na tentativa de dar vida a algo que se foi, de buscar uma experiência de sintonia com o mundo cósmico interno e externo do ser, conectando-o com a sua profunda subjetividade. O duplo existe na imagem mental dos indivíduos. Estes o encaram e o veem durante toda a sua vida, a qual possibilita-lhes imaginar uma imagem do corpo e

também de seu íntimo, de sua subjetividade. Comunicam-se por meio do pensamento inconsciente e consciente, além de se manifestar por meio dos sonhos. Este duplo se liberta após a morte do vivo e continua a viver.

Para Gilbert Durand (1988), a imagem carrega um sentido simbólico difícil de ser mapeado ou identificado. A tentativa de decifrá-lo nos insere em um grandioso labirinto de onde não conseguimos sair sem a sensação do símbolo, da relação entre seu significado material e espiritual. Para este autor, há quatro setores nos quais é possível identificar os benefícios do pensamento simbólico: nos elementos imediatos, no equilíbrio psicossocial, no equilíbrio antropológico e no equilíbrio do universo em uma teofania.

Se o símbolo se manifesta na imaginação simbólica do ser humano, é na sua dança mental que o indivíduo passa a buscar sentido e experimenta a sensação de estar vivo. Esta última ideia é explorada no campo do mito, pelo pesquisador Joseph Campbell (1991), que identifica no pensamento mitológico uma experiência de se sentir parte do todo, de sentir a vida, de experimentá-la por meio da profundidade do discurso do mito, sendo este uma grande narrativa dotada de imaginação mental e simbólica.

A razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império das imagens (DURAND, 1988, p.106).

Este império das imagens de Gilbert Durand (1988) corresponde ao imaginário de uma época, como articulações de imagens que possuem uma aura de difusão muitas vezes levadas pelas ideias propagadas pela oralidade ou pela escrita, pintura, dentre outros. No mundo contemporâneo, podemos notá-lo nas redes de comunicações, como é o caso da internet. Esse império de imagens transmite ideias ao nosso pensamento, articulando e conectando nossas emoções e sentimentos com o mundo cultural que produzimos.

Nesse sentido, os historiadores e as historiadoras se preocupam com as configurações desse imaginário em um determinado recorte temporal ou em uma longa duração e por meio de fontes orais, escritas, artísticas, ou seja, compostas em materialidades variadas. No caso, para compreender essas fontes, é necessário indagá-

las e problematizá-las, pois em seu âmbito há uma relação tencionada de temporalidades. Se a imaginação simbólica promove o que Durand (1988) afirma ser uma polissemia menos arbitrária e mais ampla, difícil de ser compreendida e que pode estar associada à sensação estética de experimentar o rito, o mito, os saberes profundos do ser que se tencionam pelo pensamento, pela experiência e pela memória, podemos pensar uma forma de notar esse movimento por meio das memórias confluentes da narrativa mítica, da integração do ser humano com o todo do universo. No entanto, para conseguir acessar essas relações entre culturas e povos ocasionadas pelo rito e pelo mito, é necessário pensar as narrativas e as imagens mitológicas enquanto imagens alegóricas, em sentido benjaminiano.

A IMAGEM ALEGÓRICA

Ao ser humano, quando vivencia uma determinada cultura e presencia imagens, são transmitidos saberes históricos, culturais, sociais e vários outros construídos em seu imaginário e manifestados – revelados – em sua prática. Por conseguinte, a imagem se configura (con-figura) em um espaço interminável de saberes e se constitui em um símbolo, dotado de uma multiplicidade de presenças e significados, de um emaranhado de vivências culturais que se metamorfoseiam em seu interior simbólico.

A imagem simbólica (DURAND, 1988) presente no interdiscurso passa a voltar-se para o contexto em que se forma, sendo profusamente exposta ou interiorizada na imaginação e/ou na prática dos indivíduos. O ser humano significa simbolicamente as imagens por meio de suas práticas culturais, nas quais podemos incluir o culto ou rito das religiões, as formas de institucionalização religiosa e a constante prática de significação construída pelo *axis mundi*, pela ligação transcendente da crença que dá significado ao mundo (ELIADE, 1979). Para Mircea Eliade, a imagem, o símbolo e o mito são atuantes e fazem parte da esfera religiosa, ou seja, de uma forma espiritual de vivência e de visão de mundo “que o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los” (ELIADE, 1979, p.12).

Eliade busca dar um sentido espiritual à imagem e atribui a ela um sentido muito próximo do mito e do símbolo. Não obstante, acreditamos que a imagem pode manifestar ideias simbólicas por revelar sentidos múltiplos quando conectada à materialidade do mundo e à imaginação social, pois aquele que a olha está configurado por meio de uma vivência transcultural e de seu contexto histórico-social.

Na vida espiritual, tais imagens são dotadas de significados religiosos. Quando falamos em uma cruz, a sua imagem emerge em nossa mente e, dependendo de nossa cultura, podemos encontrar significados distintos para o mesmo elemento, não degradando seu sentido, mas atribuindo-lhe outros que podem ser similares ou diversos, por exemplo, a presença da cruz cristã, da cruz celta ou da cruz egípcia, que revelam ideias culturais sentidas pela visão de mundo e pela experiência de vida de uma determinada sociedade.

Identificamos que no raciocínio de Eliade (1979) nos falta uma ideia de *ser*, de sensações e de êxtase, pois nem sempre as imagens precisam significar algo⁶, às vezes, elas podem ser a revelação de sensações e experiências humanas. Não podemos deixar de pensar na constituição do *ser*, ou seja, nas subjetividades do sujeito enquanto uma rede de imagens e símbolos, sendo que ambos estão inseridos em nosso imaginário cultural e atribuem características às nossas condutas mentais e sociais.

Nesse caso, a imagem alegórica é constituída pela experiência de vida, de morte, de condição humana de determinada cultura em confluência com a transculturalidade dos saberes e com as transtemporalidades múltiplas da imagem. A alegoria histórica, conforme Benjamin (1984), permite identificar o histórico de uma imagem com base nas presenças de seu passado emanados no presente em que foi produzida. É a busca pelas ruínas e pelas degradações de experiências de tempo do *ser*. Dessa forma, a imagem alegórica se distancia do símbolo, pois não se configura em algo de amplo significado,

⁶ Significado em um sentido de distanciamento, comum ao pensamento construído após a revolução científica (século XVI). Esse modelo de pensar atribui sentidos ao mundo e se distancia dele, não encarando o sistema total de vivência e interação das formas de vida presentes no universo. Uma proposta para verificar essa interação é a perspectiva do pensamento complexo ou da teoria dos sistemas (MORIN, 2007).

que não pode ser acessado, mas como vivências, memórias que a formalizam e movimentam em sua existência. A imagem pulsa o saber dos tempos.

A imagem alegórica é uma categoria analítica para se identificar a presença de culturas e de temporalidades, por meio da associação da memória e da sintonia entre ser humano e natureza promulgadas pelo pensamento mitológico, presente em imagens de cunho mítico e ritualístico. Nelas há a sensação de interação entre o ser e a natureza, entre o cosmo e si mesmo, em um processo coletivo pelo qual os sistemas e as vivências confluem na sensação humana de experimentar a vida. O ritual seria, então, a presentificação do mito em uma correspondência estética e espiritual produzida por meio da confluência entre ser e mundo/ ser e natureza.

A imagem é mítica a partir do momento em que se transforma em uma presença determinante do contato entre micro e macrocosmo (se pensarmos os pensadores medievais), entre divindades e mundo ou entre ser humano e universo, sendo revelada na medida em que sua forma física extrapola seu meio material, conectando-se com a profundidade do ser, com nossas ideias e pensamentos, sintonizando uma conexão entre o mundo e o eu de cada um de nós, tanto na prática quando na ideia da prática.

Essa significação se aproxima daquela exposta por Benjamin (1984), de que o símbolo se perde na relação com o criador, com o público, o que o difere da alegoria, que está presente no meio estético, sendo sua principal função: “a ambiguidade e a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria” (BENJAMIN, 1984, p.199). O símbolo teria um sentido intrínseco enquanto a alegoria seria construída com base no declínio e na ruína. Nesse sentido, “a arte é construída por estilhaços e cacos caóticos e não por elementos totalizadores e harmônicos” (COSTA; ZDEBSKYI, 2017, p.33). A criação artística é a prática do sujeito que une temporalidades e as tenciona ao se situar em um projeto de existência. Neste, ele cria e experimenta seu mundo, seu ser e seu cosmo. A imagem alegórica, por meio do sentido de alegoria atribuído por Benjamin (1984), captura as conexões de tempo que se misturam, dando complexidade à imagem.

Nesse caso, necessitamos encontrar na imagem mítica e na alegoria ou na imagem alegórica uma ideia de presença (GUMBRECHT, 2009). A presença da imagem se fortalece dentro de uma rede de temporalidades e de pensamentos, sendo

construída pelo sujeito que é concebido diante das experiências de seu passado, de seu instante e das expectativas de seu futuro, ou seja, dentro de um espaço-temporal em que elas são manifestadas e reveladas ao *ser* que as concede “vida”. Assim sendo, conforme Eliade (1979), a imagem não pode ser mutilada e destruída. Além disso, ela se metamorfoseia em seu serpentear no espaço-tempo, sendo concebida pelo sujeito que a viu nascer, o qual a exterioriza de acordo com o *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativas*, categorias pensadas pelo historiador Koselleck (2006).

Para Koselleck, o tempo histórico se delimita na tensão entre essas categorias. O passado é pensado em consonância com a espacialidade posto que ele ocorreu em um determinado lugar social, podendo saltar para outros acontecimentos passados. Tal fato difere-o do horizonte que é buscado, mas nunca alcançado, pois se situa sempre na distância, no futuro, o qual pode concebê-lo de acordo com as experiências e que não o pode definir com precisão, por isso se delimita nas expectativas de um horizonte distante.

Segundo Koselleck (2006), a história só é possível por meio dessa tensão, entre um espaço de experiência e um horizonte de expectativas. Isso possibilita pensarmos a imagem enquanto um vestígio situado entre as experiências de uma cultura. Em outras palavras, seu passado que a acompanha e na tensão com as expectativas que a metamorfoseiam, pois ela salta de um espaço-temporal para o outro se comunicando e se resignificando de acordo com o imaginário cultural de um tempo. Em determinados contextos históricos, a relação de passado, presente e futuro se diferencia, pois as práticas e os costumes de como compreendê-la e vivenciá-la se situa nas formas de convivência com a cultura, os povos e o ambiente. Dessa maneira, o futuro é um desejo do passado que perpassa pela construção e vivência do que é o presente. A imagem cintila e relampeja as temporalidades de forma plural e descontínua, carregando memórias e indícios que saltam nos tempos.

A presença é um dos atributos da imagem física e da imagem mental. Na primeira é possível ver e sentir por meio do visível a olho nu, do olhar que se realiza para a imagem e na segunda, o imaginário e o pensamento estimulam as imagens em níveis psíquicos, culturais, oníricos e são transmitidos por ideias, vontades, desejos, emoções,

contos, mitologias, dentre outros. Ao pensar a ideia de uma presença que distingue a imagem, Neiva afirma que “A ontologia da imagem deve conciliar as dimensões temporais do presente e sua passagem para o passado, bem como aquilo que nos vem do passado para o presente” (NEIVA, 1993, p.13). A imagem alegórica intensifica o imaginário e possibilita reconhecer na narrativa, na iconografia e nas esculturas de cunho mítico, o movimento de pensamento e de temporalidades que transbordam o ato de sentir e de compreender a sua presença. Nela estão presentes as temporalidades, as emanções de sensações e emoções profundas, inclusive o desejo de futuro, como por exemplo, as visões do pós-morte.

Essas experiências de crença quanto a visualização e vivência de um pós-morte permitem que o ser humano salte para o passado-futuro daquele que se vê morrer e se sintonize com o futuro-presente da sua situação enquanto ser renascido. A presença da imagem é a manifestação de memórias e de temporalidades que confluem em sua manifestação. Essa presença é parte de uma cultura mítica que desenvolve sua relação com o mundo de forma presencial, sentindo o mundo em si mesmo e não se desconectando do mundo para construir ou atribuir sentidos a ele (GUMBRECHT, 2009). A imagem alegórica pode ser compreendida nas visões antigas e medievais do pós-morte, na dança, nos rituais, no movimento das festas, dos ritos de passagem, nos mitos e na literatura, meios em que a imagem mental profusa o ser e o expande, sendo possível perceber os lapsos, os sintomas dessa memória transmitida pelo mito e as suas intensidades estéticas promovidas pelo interlace do mundo e do ser humano.

Esta tensão possibilita que a imagem mítica e seu imaginário interajam com o ser quando este pensa em revelar a imagem que lhe vem à mente, dando-lhe uma espécie de manifestação física. No momento da prática, as temporalidades se encontram e mostram ao ser que as imagina a confluência de experiências passadas e dos horizontes de expectativas, de projetos e anseios ou inquietações, críticas sociais ou políticas, que se encontram e se presentificam. Conforme Gumbrecht (2009), essa manifestação de intensidade da presença acontece por meio da relação entre o mundo e o pensamento do ser, que é revelada em sua produção por meio das sensações estéticas de mundos passados ou míticos.

Nessa experiência estética, a imagem alegórica se relaciona entre a sensação e o imaginário, pois nela interage o “movimento de memória e imagem, na forma de um imaginário disforme e complexo, no qual o sentido não é o fim, mas a sua inspiração, dotada de criatividade e de sentimentos de experiências humanas temporalmente turbilhadas” (COSTA; ZDEBSKYI, 2017, p. 30). Para Costa e Zdebskyi (2017), a alegoria histórica de Benjamin institui a possibilidade de pensar a complexidade da cultura e da sociedade por meio dos encontros e desencontros promovidos pelos entrelaçamentos culturais ou entrelaçamentos transculturais (SILVEIRA, 2019). Para Silveira (2019), o conceito de entrelaçamento possibilita pensar mentalmente sobre os múltiplos fios que formam o tecido histórico, sendo possível de ser aplicado na análise de fontes históricas, pensadas como um vórtice que promove o ponto de confluência desses fios.

Para o ofício dos historiadores e historiadoras, convém verificar as visões de mundo de um determinado contexto por meio de fontes materializadas no tempo para analisar a produção e a presença das imagens em seu imaginário cultural. A fonte lhe transmite dúvidas e problemas a serem pensados, tais como as constantes ressignificações contextuais, tratando-se de uma configuração do sujeito no espaço e no tempo. As fontes detêm imagens alegóricas que cintilam e saltam temporalmente, indagando aquele que vive no presente e que a vê, sente-a e a lê. Diante disso, as imagens pulsam no pensamento e são movidas, também, pelo imaginário cultural.

Esta afirmação permite pensar a imagem mítica como um agente que se manifesta quando evocado ou revelado, porque sempre está lá, no pensamento, esperando por ser encontrado, repensado e presenciado. Eliade (1979) estudou as imagens e símbolos em diversas sociedades que construíram seu contato com o sagrado por meio da ideia de *imago mundi*; da árvore cósmica, das mandalas, dos templos, dentre outros. De acordo com o historiador romeno, a psicanálise interpreta os símbolos enquanto construções de nossa psique, na qual podemos encontrar rastros de arquétipos que caracterizam a forma como o ser humano entende seu mundo.

Nesse caso, o ser humano passa a presenciar a transformação de seu ser associando-o ao microcosmo, buscando o *imago mundi*, uma união entre as bipolaridades, entre o pré-formal, isto é, a reintegração e o entendimento do universo.

Nas imagens alegóricas presentes nos mitos, a integração entre o ser e o mundo acontece por meio da experiência de viver e sentir a conexão entre o micro e o macrocosmo, na qual as transtemporalidades se movimentam, muitas vezes na construção de um tempo mítico, eterno, que se refere à emergência da profunda condição da morte.

Dessa forma, essas temporalidades podem ser acessadas pela imagem alegórica, a qual é disposta com base nas ressignificações e nas presentificações de passado que ecoam nela. A imagem pode se transmitir alegoricamente por meio de uma conexão com suas temporalidades. Destarte, as narrativas ou imagens míticas utilizadas pelos(as) historiadores(as) são testemunhos de um passado e comunicam imagens de tempos anteriores, dependendo do recorte temporal do pesquisador.

O tempo passa a ser um elemento necessário para a metamorfose da imagem, que se delineia pelos agentes produtores que a pensam e a transformam, revelando suas sintonias com o meio cultural. Se o símbolo é difícil de ser mapeado, pois é complexo em um nível intrínseco, a alegoria possibilita o acesso a esse imaginário que interliga os tempos. Esses laços temporais podem ser problematizados com base na alegoria proposta por Walter Benjamin (1984), que é analisada por Costa e Zdebskyi (2017) como metodologia para compreender os povos antigos e medievais. A imagem alegórica presente nas fontes históricas de cunho mitológico, artístico e ritualístico, possibilita o contato transtemporal, para se compreender como em um contexto de produção soam presenças de passado (GUMBRECHT, 2009) de outros povos e culturas.

De acordo com Gumbrecht (2009), ao pensar em uma cultura de presença (época medieval) podemos sentir o passado dentro das práticas do sujeito enquanto um elemento de sua formação ontológica, ou seja, a presença do passado no instante de vida do sujeito. Se formos movimentar nossos olhares para momentos históricos, nos quais a cultura de presença (época medieval) estava sendo praticada, nós passamos a sentir que a imagem alegórica faz parte da própria vivência cultural do ser-humano, de seu comportamento e de seu meio, sendo manifestada mais corriqueiramente, em seu sentido espiritual, principalmente porque o mundo do intelecto não separava ser humano e universo. Como coisas diversas, ele as unia.

A imagem alegórica reconhece a confluência de tempos e a presença de mundos passados que são presentificados pela linguagem ou pela iconografia. Identificar essas temporalidades é tornar a imagem heterogênea e complexa, pois as narrativas e imagens míticas soam ecos de passados transculturais, dinamizados pelos movimentos dos saberes captados pela racionalidade mitológica e espiritual da sensação de confluência do mundo com o ser humano. Essa imagem alegórica pode ser exemplificada pela *Commedia* de Dante Alighieri. Obra escrita no século XIV que cintila mundos passados em sua narrativa mítica, identificando-os na união das temporalidades, na eternidade do pós-morte medieval.

Na primeira parte da obra, *Inferno*, inúmeros seres híbridos são rememorados da mitologia greco-romana e descritos como guardiões do submundo medieval. Esses seres funcionam como imagens alegóricas, pois possuem em seu ser a presença de mundos passados que são somados e visualizados sob uma ótica do século XIV, que, ao modificar algumas de suas características ainda elenca a garantia de que o passado antigo é presente, ou seja, serpenteia em sua descrição, sendo dotado da confluência de temporalidades. Um deles é o Minotauro de Creta, descrito no sétimo círculo do inferno. Dante o apresenta como o ser que provém da união entre Pasífae e o touro branco, identificado com semblante bestial e violento: “e à orla daquele abismo, sobreerguida, / eu vi de Creta a infâmia inominada, / numa vaca postíça concebida” (*Inf.*, XII, 11-13). Nesse caso, o Minotauro conflui as presenças de passado encontradas em narrativas míticas como a *Eneida* de Virgílio, *Metamorfoses* de Ovídio, *Tebaida* de Estácio, ocupando espaço no inferno de Dante⁷.

O poeta não define, explicitamente, a caracterização física do Minotauro e constrói sua ideia com base no imaginário do saber mitológico antigo e medieval, em que esse ser poderia estar associado ao submundo, às provas iniciáticas, às violências contra o ser, ao sacrifício, à justiça divina, dentre inúmeros outros elementos. Dante parece não se preocupar se o Minotauro será imaginado com corpo de touro e cabeça

⁷ Para compreender essa relação de forma aprofundada recomendamos o *artigo Seres híbridos medievais: a revelação figural das harpias na Commedia de Dante* (COSTA, 2020).

humana ou com cabeça de touro e corpo de ser humano, mas com a sua alegoria plástica-mitológica, com a interação dos saberes e com a sua multiplicidade criativa.

O uso do touro rememora práticas sagradas e míticas que advém do valor encontrado no animal, como força, manifestação divina, violência, sacrifício. Esse hibridismo transtemporal é um elemento comum aos mitos e pode ser acessado pela disposição das imagens alegóricas, do exercício de conexão entre suas presenças culturais. Além dos híbridos, há inúmeras passagens que apresentam o cruzamento transcultural manifestado pela narrativa, tornando possível identificar, por meio da imagem alegórica, a confluência das culturas célticas, gregas, romanas, árabes, dentre outras. Nesse sentido, a perspectiva da imagem alegórica possibilita visualizar um medievo plural, movimentado, global e mais conectado com os seres humanos e o mundo.

Podemos identificar nos mitos, nos rituais e nos constantes transe da experiência do sagrado um sentimento de união ao todo, de integridade com o cosmo, percebido na dança das imagens com seus duplos. Destarte, a aparição de um espírito ou da emoção do transe e da conexão com o divino passam a deter uma experiência sensível, na qual o símbolo se manifesta produzindo um significado por si só e não para si. No universo da magia e da religião, a imagem alegórica e a imaginação mítica se desenvolvem constantemente na experiência com o sagrado. Reconhecer a imagem alegórica é descentralizar os tempos, as culturas e as narrativas de um só escopo, linear e homogêneo; é promover o serpentear das experiências múltiplas presentes nos mitos, os quais alcançam a diversidade e a profundidade das sensações humanas em confluência com o mundo.

Se pensarmos o movimento da imagem conforme Warburg (2015) e Didi-Huberman (2013), a sua presença com base em Gumbrecht (2009) e a alegoria conforme Walter Benjamin (1984), podemos encontrar no “pós-vida” das imagens um rastro de fios que conectam a experiência do sagrado por meio das relações entre a literatura, a música, a arte pictórica e outros meios, nos quais o mundo e a experiência estética de sensação de vida e de morte se manifestam em alegorias apresentadas em uma

narrativa mítica, em esculturas religiosas, artísticas, em um além-túmulo ou em um ritual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem passa por inúmeras tentativas de compreensão, sendo hoje um conceito discutido em diversas áreas do conhecimento. Sua maleabilidade e plasticidade lhe dá uma investidura sensível e não sensível de difícil entendimento, demonstrando-se em diversos meios que buscam representá-la ou dotá-la de vida. Ao identificar as imagens de categoria mitológica e religiosa, nota-se que seu significado pode ser simbólico ao conectá-las com os eventos das entidades sobrenaturais, das divindades, mas pode ser emblemático quando manifestadas em objetos ou alegóricas, conforme a visualizamos, quando resultam da união de temporalidades que confluem sensações de experiência estética. De acordo com Durand (1988), seu estatuto simbólico é manifestado em todos esses casos, sendo o fim último de cada uma dessas manifestações de imagens.

Os pesquisadores tratados aqui, principalmente Durand (1988) e Eliade (1979), salientam o mistério das imagens simbólicas como um campo labiríntico, onde poderíamos nos perder se nos deparássemos com suas várias faces. Porém, Durand (1988) salienta que o simbolismo, sendo uma expressão do imaginário, é uma forma de imaginação dependente de seu meio e de sua cultura. Já Eliade (1979) busca as expressões do simbolismo religioso nos vários fenômenos religiosos que se manifestam em mitologias e rituais com a intenção de compreender as suas similaridades configuradas, comumente, pelo comportamento humano.

Algumas formas de pensar a imagem ainda mostram um olhar que determina uma continuidade, do antigo para o novo, como se houvesse uma linearidade de pensamentos, nos quais a imagem seria construída e representada ao se limitar às centralizações de uma cultura, perdendo sua maleabilidade. As ciências humanas estavam muito preocupadas com os sentidos que uma determinada imagem transmitia em um imaginário, sem entender a presença da imagem na sua prática cultural, do

sujeito em seu meio, em suas temporalidades descontínuas; da alegoria proposta por Walter Benjamin (1984), que comporta presentificações de mundos passados revividos e remodelados pelo serpentear da imagem em sua manifestação de presença.

Portanto, tratamos aqui da imagem mítica como um pensamento que carrega um “pós-vida” de outras imagens, no tempo e no espaço, que são reveladas, sentidas e pensadas pelos sujeitos de acordo com seu contexto histórico-cultural, elencando em práticas, como nos rituais e nas crenças religiosas e manifestando a categoria da presença do que reconhecemos ser imagens alegóricas. Esse é um caminho para pensar uma perspectiva da imagem mental enquanto uma presença expressa pelo imaginário cultural dos tempos, sendo possível de ser mapeada ao se atentar às fontes históricas, dispostas em momentos específicos, que correspondem a um sistema de temporalidades, em que o sujeito formador, articulador e produtor está encarando o seu passado e visando seu futuro, projetando ideias e pensamentos sobre seu imaginário. Assim sendo, devemos olhar para a história ao pensar as imagens mentais e míticas em seu eco produzido como imagens alegóricas, seja através das presenças de ideias e pensamentos que manifestam e revelam temporalidades que se comunicam seja ao se cruzar em um grandioso emaranhado de fios, formando um grande tecido que é a história.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.
- BELTING, H. **Por uma antropologia da imagem**. *Concinnitas*, ano 6, vol.1, n.8, 2005.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- COSTA, D. L. ZDEBSKYI, J. F. **Alegoria histórica: uma possibilidade para operacionalizar tempo e espaço na antiguidade e no medievo**. *Roda da Fortuna*, v. 6, n. 2, 2017. p.29-43.
- COSTA, D. L. **Seres híbridos medievais: a revelação figural das harpias na Commedia de Dante**. *Saeculum – Revista de História*, v. 25, n. 42, 2020. p.207-221.

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

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: editora 34, 2010.

DURAND, G. *Imaginação simbólica*. São Paulo: Dutrix USP, 1988.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

GUMBRECHT, H. U. *A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado*. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n.3, set., 2009. p.10-22.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LATOURE, B. *“Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião*. *Mana*, v. 10, n. 2, 2004. p.349-376.

MORIN, E. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

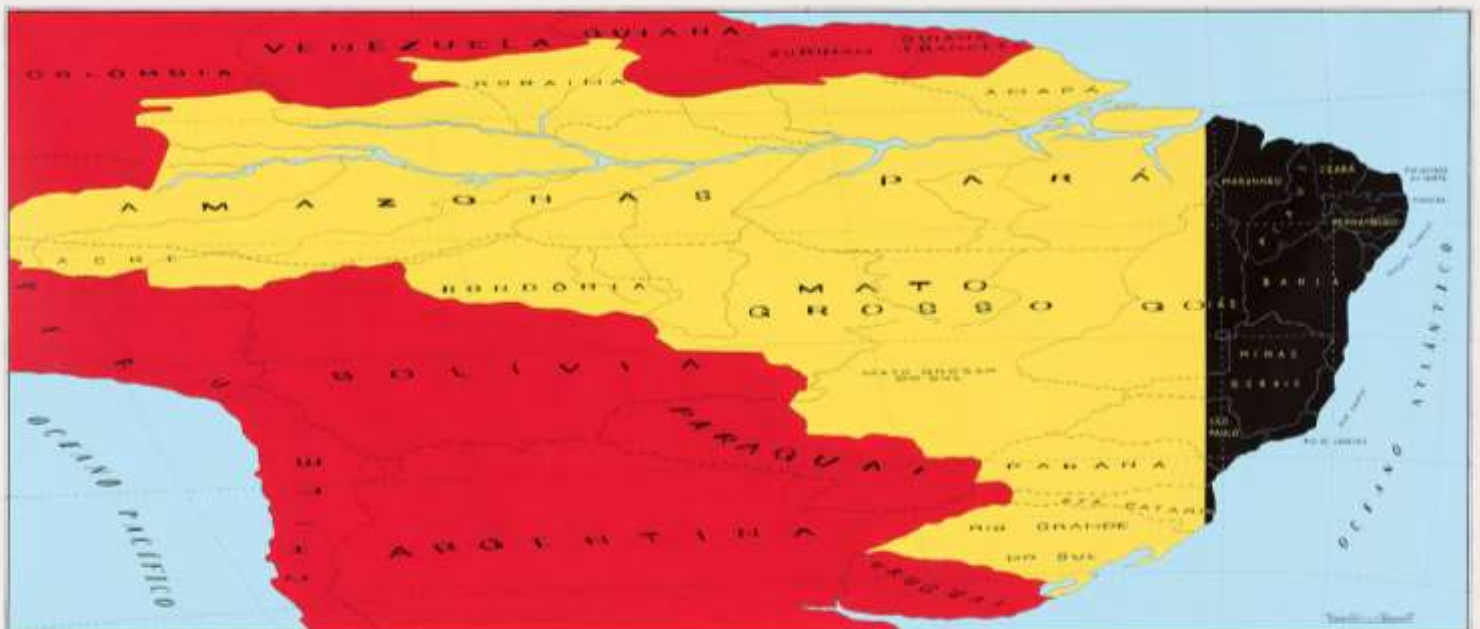
NEIVA, Eduardo. *Imagem, história e semiótica*. *Anais do Museu Paulista Nova Série*, n. 01, 1993. p.11-29.

SAMAIN, E (Org.). *Como pensam as imagens*. São Paulo: UNICAMP, 2012.

SILVEIRA, A. D. *Política e magia em Castela (século XIII): um fenômeno transcultural*. *Topoi*, vol. 20, n. 42, 2019. p.604-626.

WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Artista: Talles Lopes



DESENCANTO ENCANTA COM SEU CARNAVAL DE RUA: FUNDAÇÃO E PRIMEIRAS APRESENTAÇÕES

DESENCANTO ENCHANTS WITH ITS STREET CARNIVAL:
FOUNDATION AND FIRST PROPOSALS

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667820>

Envio: 14/08/2020 ♦ Aceite: 14/10/2020

Nélia Cristina Pinheiro Finotti



Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Especialista em Docência Universitária, pós-graduada em MBA Gestão Executiva com ênfase em liderança. Graduada em Design de Moda pela UNIVERSO e em Pedagogia pela FALBE. Participante do grupo de estudos GEFOPI.

RESUMO:

O artigo discute o Carnaval de Rua da Escola de Samba Acadêmicos de Trindade do Grupo Teatral Desencanto em seus mais de trinta anos, cujas atividades começaram em 1988 e, desde então, organiza os principais movimentos culturais da cidade, divulgando o estado de Goiás até internacionalmente. Assim, objetivamos analisar a fundação e as primeiras apresentações do Grupo, os enredos e fantasias, e conferir as representações simbólicas das vestimentas do carnaval. Tendo como objeto de pesquisa essas vestimentas questionamos: o Grupo Teatral Desencanto traz em suas vestimentas originalidade regional ou emulação de outros figurinos do carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo? A pesquisa é de abordagem qualitativa e bibliográfica descritiva com estudo de caso, coleta de dados por meio de observações registradas em caderno de campo, entrevistas semiestruturadas e questionários.

PALAVRAS-CHAVE: Vestimentas. Grupo teatral Desencanto. Carnaval de rua.

ABSTRACT:

The article discusses the Street Carnival of the Samba School Academicos de Trindade, from the Desencanto Teatral Group in its more than thirty years, whose activities began in 1988. Since then, the group has organized the main cultural movements in the city, publicizing the state of Goiás. internationally. Thus, we seek to analyze the foundation and the first presentations of the group, their plots and fantasies, in addition to checking their symbolic representations of the costumes of Carnival. Analyzing these garments, we ask: does the Grupo Teatral Desencanto bring in its costumes regional originality or just emulation of other costumes from the Carnival in Rio de Janeiro and São Paulo? The research has a qualitative and descriptive bibliographic approach, with a case study, data collection through observations recorded in a field notebook, semi-structured interviews and questionnaires

KEYWORDS: Clothing. Desencanto theater group. Street Carnival.

INTRODUÇÃO

O Grupo Teatral Desencanto se tornou uma companhia teatral atuante nas manifestações culturais e religiosas de Trindade, marcado por uma singularidade, pois transita em vários momentos de organização e participação de festividades regionais por meio da produção de vestimentas e estilos multiplurais de arte, seja pelo teatro, pela dança e outras expressões.

Dentre as múltiplas atuações do grupo, fizemos o recorte para a nossa investigação no Carnaval de Rua, sua fundação e primeiras apresentações, com o objetivo de analisar a fundação e as primeiras apresentações do Grupo Teatral Desencanto, os enredos e fantasias, assim como conferir as representações simbólicas das vestimentas do carnaval dos Acadêmicos de Trindade. Para tanto, partimos do questionamento: o Grupo Teatral Desencanto traz em suas vestimentas originalidade regional ou emulação de outros figurinos do carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo?

A metodologia adotada para a investigação foi a abordagem qualitativa/interpretativa, com pesquisa bibliográfica e estudo de caso, tendo como base teórica Canclini (1980); Da Matta (1986; 1997); Eco (2007; 2018); Ferreira (1999); Jemenez (1999); Luz (2018); Muniz (2004); Souza (2013); Pavis (2015; 2017); e Viana e Bassi (2014).

O Grupo Desencanto se tornou uma associação que trabalha várias questões sociais que envolvem a comunidade trindadense, seja nos processos de construção das vestimentas, nas apresentações culturais ou na qualificação profissional para o mercado de trabalho. Pode-se considerar que o grupo contribui com a sociedade por meio do teatro, desenvolvendo a cultura local.

A pesquisa aponta que há uma originalidade nos figurinos desenvolvidos pelo Grupo Teatral Desencanto, cujos materiais e elementos são de cunho regional.

1 - ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DE TRINDADE

O Carnaval de Rua da Escola de Samba Acadêmicos de Trindade – que pertence ao Grupo Teatral Desencanto e cujo nome foi escolhido para, segundo Amarildo Jacinto¹, “trabalhar a valorização da nossa cidade de Trindade, valorizar o nosso povo, nossa gente, nossa forma de fazer teatro, nossa forma de valorizar a cultura local” – teve início no carnaval de 1989, em forma de brincadeiras. Como descreve Da Matta (1986, p. 71) “todos os sistemas constroem suas festas de muitos modos, no caso do Brasil, o maior e mais importante, mais livre, mais criativo, mais irreverente, mais popular de todas é, sem dúvida, o carnaval”.

Jacinto diz que “a cidade não possuía um carnaval pra que a comunidade pudesse brincar. Foi organizado umas fantasias e o grupo foi pra rua apresentar um carnaval, e foi convidando a comunidade” (Entrevista: vide nota 1). Isso demonstra que o grupo foi para as ruas brincar/representar, pois não havia nenhuma pretensão de ser uma escola de samba submetida a avaliações ou premiações no sentido carnavalesco, mas sim com o objetivo de levar arte e cultura para a comunidade para que todos participassem. Além disso, tinha o objetivo de proporcionar um espetáculo teatral participativo entre atores e comunidade, sendo essa a ideia inicial do grupo ao pensar o carnaval. Porém, perceberam que a comunidade aceitou bem a proposta e que o carnaval poderia contribuir muito com o crescimento do grupo na referida cidade.

¹ Entrevista concedida por Amarildo Jacinto em 22 de janeiro de 2019. Entrevistadora: Nélia Cristina Pinheiro Finotti. Trindade, Goiás.

Esse crescimento do grupo desencadeou, dentre outras coisas, a criação de uma associação devidamente registrada, com CNPJ, regulamento e estatuto próprios para legalizar a situação jurídica do Desencanto. Mesmo possuindo diversas atividades, dentre elas a escola de samba, todas são pertencentes ao Grupo Teatral Desencanto, ou seja, é uma única empresa com diversos ramos de atividade.

Ao perceber que, por meio do carnaval, poderiam ser formadas muitas pessoas da comunidade para serem inseridas no grupo, Jacinto relata que

[...] o carnaval foi criado pra resolver umas situações; se tenho um movimento de carnaval dentro do grupo com muita gente, é bom até pra conviver em sociedade, formar o cidadão. Tenho uma sequência de pesquisa de material pro grupo, pois o carnaval é rico em variedades de materiais e de possibilidades na construção de figurinos (Entrevista: vide nota 1)

Neste contexto, o grupo percebe a possibilidade de construir um acervo de materiais para os figurinos de carnaval, posto que, por meio dessa festa, teriam vários materiais para construção de todo o folguedo e que, para além disso, poderiam utilizar os adereços em outros figurinos de tantas peças por eles encenadas. Foi percebida, ainda, a possibilidade de inserção da comunidade trindadense no grupo e, com esse desejo, foi feito um chamado à população com uma grande divulgação, informando que haveria uma escola de samba em Trindade e ressaltando que quem quisesse participar, bastaria realizar a inscrição em ficha específica.

Para fazer parte do grupo ou da escola de samba, bastava se inscrever, independente do poder aquisitivo, grau de instrução ou qualquer outro pré-requisito. No carnaval, todos eram considerados iguais e, na maioria dos casos, os inscritos eram pessoas de situação financeira menos privilegiada. Sobre isso, Da Matta (1997) diz que, no carnaval, os desfiles são organizados e levados a efeito por meio de organizações privadas que, em geral, reúnem como corpo permanente pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade local. O autor ainda destaca que “essa teatralização salienta o caráter domesticado da transmutação de pobre em nobre” (DA MATA, 1997, p.59).

Da Matta (1986) relata que o carnaval é definido como liberdade e como possibilidade de viver uma ausência, fantasia utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Em outras palavras, trata-se de um momento em que se pode deixar de viver a vida como um fardo e castigo; no fundo, a oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo. Com o carnaval, começa o prazer, a riqueza, o luxo, a alegria, o riso. Também há o prazer sensual que fica finalmente ao alcance de todos. Ainda discorre o autor que o carnaval no Brasil é percebido como algo que vem de fora, como uma onda que nos domina, controla, melhor, ainda seduz inapelavelmente.

Desta forma, acredita-se que o Grupo Desencanto não foi diferente em relação ao carnaval por eles construído e constituído. A população precisava estar inserida no grupo, ou seja, participar dos ensaios e, se não soubesse dançar, aprenderia, participando de aulas específicas de dança. Assim, foram desenvolvidos vários cursos de dança, além de construção de figurinos, e também de construção de carros alegóricos e de esculturas, qualificando tanto artisticamente quanto profissionalmente os participantes.

Junto com a escola, vieram várias outras atividades e, igualmente, sua organização com a elaboração do regimento e do regulamento. A Ilustração 01 mostra o modelo de carteirinha que os componentes recebiam ao realizar a inscrição que foi um dos elementos constituintes da institucionalização do grupo.

Ilustração 01 – Carteirinha de identificação dos inscritos no Grupo Desencanto

<p>"A cultura de um povo se mede pelo seu esforço e amor a arte"</p> <p>ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DE TRINDADE</p> <p>Trindade - Goiás CGC/MF: 26718833/0001-86</p> <p>GRUPO DESENCANTO IDENTIDADE CULTURAL</p>		<p>O portador desta é membro participante da Escola de Samba Acadêmicos de Trindade que desce a avenida no tradicional desfile carnavalesco no domingo de carnaval.</p> <p>Endereço do participante: _____</p> <p>Trindade, Go., _____ / _____ / _____</p> <p>_____ Diretor</p> <p>_____ Portador</p>
<p>Portador: _____</p> <p>FOTO</p>	<p>Válida _____</p> <p>Natural de _____</p> <p>Estado _____</p> <p>Data Nasc. _____</p> <p>Participação _____</p>	

Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1992).

Para se inscrever como participante, não havia critérios específicos, mas precisava ter responsabilidade e participar dos ensaios, das preparações das atividades, fossem elas para arrecadar verbas, para realizar trabalhos manuais ou para confeccionar os figurinos. Jacinto esclarece que “[...] as pessoas iam chegando no grupo como participantes do carnaval e aos poucos estavam inseridos em várias atividades do grupo” (Entrevista: vide nota 1).

1.1 PRIMEIRAS APRESENTAÇÕES DA ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DE TRINDADE

O primeiro ano do carnaval, em 1989, começou com os próprios membros do grupo que tiveram a ideia de ir para a rua brincar. Por ser um grupo teatral, entenderam que seria uma representação quando estivessem nas ruas fantasiados, pois não tinham muita noção da grandiosidade de uma escola de samba e toda sua formação. Neste sentido, a roupa do dia a dia passa a ter uma conotação de figurino, como comenta Pavis (2017, p. 162): “a representação teatral compartilha com a fantasia essa mistura das temporalidades e este embaralhamento da cena real e da cena fantasiada”.

Aos poucos, timidamente, os membros do grupo foram tomando as ruas com suas fantasias carnavalescas e convidando a comunidade trindadense para participarem da escola de samba e irem para a rua brincar. Muitos aceitaram o convite e, neste mesmo ano, participaram aproximadamente cem pessoas. Com o tema ‘Trindade Cultural’, relatando a cultura já existente na cidade, a poesia, a música e, em especial, a religiosidade, a escola representou na rua um samba enredo da religiosidade e da fé, sendo fiel à cultural local.

As fantasias que foram para a rua eram elementos reaproveitados que se tornavam adereços como bonés, perucas de palhaço, bambolê, dentre outros. Jacinto relata que “todos foram pra rua brincar, apresentar nossa arte e incentivar a comunidade a se envolver nas ações do grupo” (Entrevista: vide nota 1). A partir dessa tímida movimentação, as pessoas foram chegando e, devagar, tomando a avenida principal da cidade.

Da Matta (1986) esclarece que, no carnaval, é permitido a troca, ou a substituição dos uniformes pelas fantasias. Sabemos que o uniforme como todas as

vestes formais do mundo, cria uma ordem, as regras do vestir. O uniforme é uma roupa que padroniza, isto é, faz com que todos fiquem iguais, sujeitos a uma mesma ordenação. Mas para além disso, a fantasia permite a invenção e a troca de posições.

No carnaval de rua do Desencanto, todos envolvidos puderam se fantasiar e criar inúmeras representações, ou seja, os primeiros figurinos do carnaval de rua foram os do acervo do grupo, como algumas peças utilizadas em apresentações teatrais anteriores, ou ainda, as roupas dos próprios componentes transformadas em trajes de folgado, como é possível observar na Ilustração 02.

Ilustração 02 – Carros alegóricos e fantasias do primeiro carnaval de rua do Desencanto



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1989)

O grupo foi para a avenida numa tarde de domingo de carnaval, utilizando as vestimentas do cotidiano, assim como destaca Muniz (2004, p.21) ao dizer que “no teatro medieval, a roupa era simplesmente levada da rua para o palco”. Observa-se que não muito diferente, o Grupo Teatral Desencanto utiliza o mecanismo do teatro

medieval ao se apropriar de vestimentas civis e transformá-las em traje de cena, e também faz o inverso do que Muniz (2004) fala, ou seja, leva a roupa do palco para a rua. Desta forma, colabora Souza (2013, p.23), ao teorizar que “[...] o figurino pode ser compreendido como traje de cena. Sua composição pode se dar com roupas e acessórios do cotidiano ou com vestimentas produzidas especificamente para personagens, interpretes, bailarinos, apresentadores e outros”.

Aqui, estamos falando de figurinos de Carnaval que estão carregados de outros elementos que os caracterizam como tal. É notável que os figurinos do Desencanto transitem entre trajes de cena a trajes de folguedo, ou seja, os componentes do grupo buscam suas fantasias no acervo do teatro, cujas peças eram utilizadas em representações diversificadas. Diante disso, contribui Luz (2013, p.130), enfatizando que “assim o carnaval foi dialogicamente se autoconstruindo, permitindo-se ser uma obra aberta que tem permissão para reinventar-se, retornando a seu passado para buscar novas referências para o futuro”.

As reinvenções abarcaram também os carros alegóricos que são veículos antigos transformados com alguns elementos, mas que mantém a forma original e são referências ao passado. Neste contexto, Jacinto fala que precisavam de carros alegóricos e não tinham recursos financeiros para as alegorias e, por isso, levaram para a avenida carros antigos emprestados por componentes do grupo e de conhecidos (Entrevista: vide nota 1). Neste caso, o grupo busca em seus figurinos, cenários e alegorias a simplicidade nos elementos constituídos para tal representação e os transformam. Sobre isso, Pavis (2017, p.168) relata que “[...] na encenação contemporânea o figurino tem papel cada vez mais importante e variados tornando-se verdadeiramente segunda pele do ator”.

Assim, foi apresentado o primeiro carnaval de rua em Trindade. No ano seguinte, em 1990, a Escola de Samba Acadêmicos de Trindade se fortalece e começa a se organizar em blocos, mesmo que de forma bem simples. Com o tema “O circo” e o samba enredo “Olha o Circo”, a escola levou para a rua carros alegóricos, blocos de palhaços, jaulas com feras, dentre outras atrações. Nos carros alegóricos, como o dos palhaços, por exemplo, apresentado na Ilustração 03, a escola se valeu de grande

criatividade, pois conseguiram construir um carro completo com material reciclável: rodas usadas de bicicletas; madeiras de caixas de frutas; faróis de carros que foram doados por um ferro velho da cidade; cobertura de papelão e pintura com as cores propostas para o figurino.

Ilustração 03 – Carro Alegórico Charanga dos Palhaços



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1990).

Esse carro dos palhaços foi chamado de Charanga dos Palhaços, e fez o maior sucesso na avenida e, com elementos do cotidiano, foi composto por um carrinho de pipoca enfeitado de balões e pintado com as cores da escola: azul e branco. Pode ser observada a presença dos palhaços que levam o carro pela avenida, cujas vestimentas e perucas – que também trazem a cores da escola – foram confeccionadas com plástico para a produção dos figurinos. O outro carro alegórico que pode ser apresentado como um produto constituído de elementos do cotidiano é o que carregava as jaulas dos

animais e que anunciava na avenida que o circo estava chegando na cidade. Como não havia verbas para compor carros alegóricos, o grupo buscava diversas alternativas e uma delas foi solicitar à Prefeitura Municipal tratores e outros veículos em que pudessem ser construídos alguns dos carros para o desfile na avenida, como pode ser visto na Ilustração 04.

Ilustração 04 – Carro Alegórico de jaulas construído sobre máquina agrícola



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1990).

Observa-se, nessa ilustração, que a máquina carrega uma jaula e, dentro dela, há uma mulher com roupa estampada de onça, representando o animal. Essa jaula era feita de madeira de reciclagem, ou seja, eram restos de caixas de madeira sobre a qual desfilava uma componente do grupo.

Uma vez que o circo era o tema e o enredo da escola de samba, não poderia faltar a Ala dos Palhaços e estes carregavam um cetro com um palhacinho na ponta. As vestimentas desses integrantes eram de construção simples: calças de cetim e, no pescoço, as famosas saias de bailarina, fazendo alusão a uma gola de palhaço, conforme mostra a Ilustração 05.

Ilustração 05 – Ala dos palhaços



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1990).

Essa Ala dos Palhaços vinha logo após o Carro Alegórico dos Palhaços – como também pode ser observado na extrema esquerda da Ilustração 05 – e era um bloco composto por homens, mulheres, jovens e crianças.

Como em todo desfile carnavalesco, não poderia faltar a Ala das Baianas. Na Ilustração 06, é possível ver uma integrante da Ala das Baianas e duas crianças que integravam a Comissão de Frente Mirim.

Ilustração 06 – Integrantes da Ala das Baianas e da Comissão de Frente Mirim



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1990).

As crianças da Comissão de Frente estavam com o figurino representando as onças do cerrado goiano, porém essa representatividade era mais pela pintura em destaque no rosto do que pelo figurino. Outro fato que chama a atenção são os bastões com flores do cerrado que também foram utilizados pelos soldados na Caminhada de Fé – outra encenação do Desencanto, só que religiosa, na Festa do Divino Pai Eterno de Trindade – transformando-se nas espadas dos soldados. Assim, percebe-se que as vestimentas e os adereços transitam nas diversas representações do grupo, do profano ao sagrado.

Na Ilustração 06, pode-se verificar, ainda, a imagem da baiana representada por um vestido branco de morim e detalhes pretos feitos com fita isolante, um produto comum utilizado para proteção de fios de eletricidade. Na ausência de materiais próprios, são exploradas outras possibilidades em materiais alternativos para a construção dos figurinos almejados. O turbante, elemento fundamental para compor o figurino das Baianas, foi feito apenas com um tecido em forma de lenço, amarrado na cabeça. Já os famosos colares e seus exageros em cores aparecem na composição do figurino de forma minimalista; e, para a armação das saias, foram utilizados bambolês que eram elementos que o grupo já tinha.

Ao considerar o que o Desencanto fez para a composição das vestimentas e adereços para desfile de carnaval, trazemos o que Viana e Bassi (2014) teorizam sobre as fantasias de composição como aquelas que vestem os brincantes que desfilam em cima de alegorias, e que traz as estruturas para ajudar a criar e preencher as alegorias e fantasias.

A partir de 1991, o carnaval se torna mais profissional e, como era preciso ter um tema, uma história a ser contada, precisavam mais ainda de figurinos e acessórios; tinham que construir os blocos, as alas, os carros alegóricos, dentre outros. Para tanto, era necessário investimento financeiro para garantir que a escola pudesse ter uma identidade própria e, além de tudo, desfilar. Neste ano, o grupo conseguiu formar um pouco mais de blocos, de alas e de carros alegóricos e, com o tema “Miscigenação Brasil”, foram construídas as Alas dos Índios, das Baianas, a Comissão de Frente, o Mestre-sala e a Porta-bandeira, entre outros.

A Ilustração 07 apresenta a Ala dos Índios com as vestimentas compostas com saias e cocares feitos de penas e também as máscaras representando as pinturas no rosto feitas pelos índios.

Ilustração 07 – Ala dos Índios



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1991).

O carnaval de rua apresenta uma miscigenação de cores, formas e alegorias, como apresentado na Ilustração 07. Viana e Bassi (2014) dizem que as fantasias produzidas para e pelo carnaval devem ser entendidas como produtos de um tecido social. Há, na avenida, uma representatividade de culturas diversificadas, assim como Pavis (2015) descreve que

[...] essa inclinação é comum aos membros de um mesmo grupo. O ator também possui uma cultura que é a do seu grupo e que adquire principalmente na fase preparatória da encenação. Este processo de *enculturação*, consciente ou inconsciente, faz com que assimile as tradições e as técnicas (especialmente corporais vocais e retóricas) do seu grupo. O ator pertence a uma determinada cultura, a partir da qual possui certezas e expectativas, técnicas e hábitos de interpretação, dos quais não podem mais prescindir (PAVIS, 2015, p.09)

No carnaval, os Acadêmicos de Trindade procuram levar uma homogeneidade em suas apresentações, mas por meio desta mistificação cultural, cada um leva consigo seu jeito particular de representar na avenida. Assim como descreve Burke (2008, p. 40) quando afirma que “uma outra alternativa óbvia para a suposição da homogeneidade cultural é distinguir entre cultura erudita e cultura popular em uma dada sociedade”.

Na Ilustração 08, observa-se a Ala das Baianas no carnaval de 1991, sendo que os vestidos tinham mais volume e, na barra, foram colocadas fitas de cetim. Contudo, mantiveram a mesma identidade, ou seja, fitas pretas e armação na última saia com bambolês.

Ilustração 08 - Ala das Baianas do carnaval de 1991



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1991).

Os acessórios das baianas são os turbantes de tecido, os colares, as pulseiras e os brincos que são elementos particulares do cotidiano delas. É possível observar, na Ilustração 08, que esses acessórios são diferentes para cada uma das baianas – até

mesmo os sapatos são diferentes, ou seja, cada participante utilizava as roupas feitas pelo grupo e os acessórios de seus usos pessoais.

Na Comissão de Frente, vista na Ilustração 09, o desfile de 1991 apresentou uma mistura de raças, de povos e de diferentes etnias, apresentando a miscigenação do Brasil com vários figurinos contando a história.

Ilustração 09 – Comissão de Frente do carnaval de 1991



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1991).

Na Comissão de Frente, a escola anuncia o tema do carnaval e, para tanto, é preciso chamar a atenção do público para as vestimentas, pois, em um desfile de escola de samba, essa Ala é que precisa ter os figurinos mais elaborados da escola, uma vez que anunciam a entrada da escola na avenida. Nesse carnaval de 1991, ineditamente, a escola levou o mestre-sala e a porta-bandeira para o desfile, a fim de que apresentassem a bandeira da escola, utilizando uma vestimenta toda branca, sem brilho ou quaisquer adereços, como se observa na Ilustração 10.

Ilustração 10 – Mestre-sala e Porta-bandeira do carnaval de 1991



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1991).

A bandeira traz o branco e o azul da escola e os acessórios de cabeça eram chapéus, como na maioria dos figurinos. A pesquisa buscou por carros alegóricos neste carnaval, mas não havia registros; contudo, o carnavalesco da escola disse que foram construídos e levados para a passarela apenas dois carros.

A partir de 1992, a escola se fortalece um pouco mais após conseguir um patrocínio da Prefeitura local. Assim, visualizaram a possibilidade de comprar tudo o que precisavam para um carnaval composto por blocos, alas e carros alegóricos de forma representativa de uma escola de samba profissional. O tema de 1992 foi “Contos Infantis” e, com o samba enredo de mesmo nome, a escola levou para a avenida principal da cidade 4 carros alegóricos e 8 alas. Um dos carros representou o Sítio do Pica-pau Amarelo, com o Saci Pererê, conforme mostra a Ilustração 11.

Ilustração 11 – Carro Alegórico Sítio do Pica-pau Amarelo no carnaval de 1992



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1992).

O Carro Alegórico Sítio do Pica-pau Amarelo era feito de ferro com rodas, todo coberto por tecidos e levado pela passarela por um membro da escola. A Comissão de Frente, apresentada na Ilustração 12, era composta de um grupo de dançarinos que abriu o desfile da escola, utilizando as fantasias mais elaboradas e com a missão de fazer a ligação da escola com o público.

Ilustração 12 – Comissão de Frente das Fadas do carnaval de 1992



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1992).

Essa Comissão de Frente levou para a avenida um figurino representando as fadas que produzem um efeito imaginário na criança, um mundo entre fantasias e sonhos, visto que a temática era os contos infantis. Nesse ano, com o patrocínio que o grupo recebeu, as alas puderam ser mais elaboradas, ou seja, puderam ser construídos mais figurinos para mais pessoas da comunidade ingressarem na escola e desfilarem devidamente fantasiadas. Jacinto² destaca que havia mais de trinta pessoas nas alas.

Como não poderia faltar, a Ala das Baianas se apresentou e foi formada por um grupo de mulheres que dançaram com trajes tradicionais mais elaborados que nos anos anteriores. Para o grupo, essa ala é considerada uma das principais alas da escola. Essa Ala de 1992 trouxe para a avenida um figurino com saias rodadas e muito volume,

² Entrevista concedida por Amarildo Jacinto em 04 de fevereiro de 2019. Entrevistadora: Nélia Cristina Pinheiro Finotti. Trindade, Goiás.

aventais azuis de tecido de organza – um tecido mais fino – mangas mais volumosas, e assessorios de cabeça mais desenvolvidos para o figurino, como mostra a Ilustração 13. Já os colares não apareceram nesse figurino, somente em algumas composições.

Ilustração 13 – Ala das Baianas do carnaval de 1992



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1992).

Já na Ala das Passistas, aparecem as bailarinas na frente e, logo atrás, as crianças fantasiadas de Emília, personagem do Sítio do Pica-pau Amarelo, como se vê na Ilustração 14. Essa era uma ala composta somente por crianças.

Ilustração 14 – Ala das Passistas Infantis



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1992).

Neste ano, a escola conseguiu formar a Ala da Bateria para tocar o samba enredo escrito por eles. Jacinto relata que o figurino da bateria foi todo construído pela escola, assim como os instrumentos foram todos comprados graças ao patrocínio recebido (Entrevista: vide nota 2). Na Ilustração 15, é perceptível a quantidade de componentes na Ala da Bateria, com crianças e adultos se misturando entre ritmos, movimentos, danças e estilos.

Ilustração 15 – Ala da Bateria em 1992



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1992).

A bateria era composta por figurinos nas cores da escola e é notável os acessórios de cabeça que foram feitos para compor esse figurino, com plumagens que valorizaram os acessórios. O Mestre-sala e a Porta-bandeira também tiveram uma fantasia mais rica de elementos carnavalescos, mostrados na Ilustração 16.

Ilustração 16 – Mestre-sala e Porta-bandeira do carnaval de 1992



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Desencanto (1992).

Os figurinos do Mestre-sala e da Porta-bandeira foram construídos com materiais mais nobres, como tafetá e adameados, e o brilho ficou por conta dos tecidos. Os acessórios de cabeça contaram com a beleza das plumagens e de algumas pedrarias. Jacinto conta que a Escola de Samba Acadêmicos de Trindade conseguiu, enfim, de forma profissional, os 5 elementos mais importantes do carnaval: a Comissão de Frente; o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira; a Ala das Baianas; a Bateria e a Ala das Passistas (Entrevista: vide nota 2).

Percebe-se que as cores representativas do carnaval de rua da escola, naquela época, eram o azul e o branco e Jacinto explica que “[...] o branco ainda é a cor do Grupo Desencanto, mas que no ano de 1997 foi construída uma identidade própria com as cores vermelho e dourado” (Entrevista: vide nota 2). O branco está presente na bandeira da escola como cor predominante do grupo e as demais cores têm um

significado, pois foi feito um estudo e, a partir de 1997, a escola passou a usar vermelho e dourado, permanecendo o branco, por causa da fé, da religiosidade e, como o grupo é representativo de uma terra que vive de fé, o vermelho e o dourado seria essencial para eles (Entrevista: vide nota 2).

Nota-se, então, a presença do sagrado nas cores da bandeira, posto que as cores vermelha, dourada e branca foram utilizadas e está na bandeira da cidade de Trindade que também tem essa cor como símbolo da religiosidade da cidade.

1.2 QUALIFICAÇÃO, PROFISSIONALIZAÇÃO E PERMANÊNCIA DA ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DE TRINDADE

Com a escola de samba completamente formada, o grupo sentiu necessidade de se qualificar e, nesta conjuntura, no ano de 2000, os catorze componentes da Diretoria Executiva foram para o Rio de Janeiro aprender com as escolas de samba de lá. A visita durou uma semana, período em que, nos barracões das escolas, o Desencanto fez pesquisas e estudou sobre material, armações, carros alegóricos, dentre tantos outros aprendizados. Os componentes do grupo teatral foram se qualificar, pois acreditavam que precisavam melhorar a estrutura física do carnaval e essa imersão foi custeada com recursos dos próprios cursistas, uma vez que a escola não podia financiar e não conseguiram patrocínio. Contudo, por mais que se qualificassem, ainda percebiam o distanciamento do seu carnaval com as escolas profissionais do Rio de Janeiro e São Paulo, por mais que estas fossem fontes de inspiração e aprendizado. Diante disso, observa-se que a Escola de Trindade se inspira naquelas, fazendo releituras de muitos figurinos por elas desfilados.

Jacinto³ relata que há muita pesquisa embasada nas escolas de samba e afirma que “[...] não podemos deixar de pesquisar, são nossas referências sempre”. Como apresentado nas diversas imagens que retratam a atuação do grupo, há os cinco elementos principais de um carnaval do Brasil na escola de samba de Trindade. Assim,

³ Entrevista concedida por Amarildo Jacinto em 20 de março de 2019. Entrevistadora: Nélia Cristina Pinheiro Finotti. Trindade, Goiás.

compreende-se que não estão isolados no fazer o carnaval; pesquisam, ou seja, é um pastiche do carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Para os desfiles, a Associação possui uma escola para profissionalizar os dançarinos, cujas aulas acontecem na própria sede do grupo. Jacinto esclarece: “[...] nós entendemos que para nosso movimento não morrer, precisamos de permanentes pessoas envolvidas. As crianças são fundamentais, pois serão o futuro da escola” (Entrevista: vide nota 3). Nota-se, pela pesquisa, que, desde seu início, a escola tem alas inteiras somente com crianças.

A pesquisa apresenta que a comunidade, seja interna ou externa ao Desencanto, começou a ser motivada ou contagiada pelo grupo para se envolver no carnaval. Este evento acontece todos os anos, no domingo de carnaval, em Trindade, na Avenida Manoel Monteiro, a partir das 20 horas. Em frente ao ginásio que fica ao lado da sede do grupo, começa a concentração que vai desde a formação da Comissão de Frente até a composição da última ala quando são realizados os últimos ajustes e a colocação de todos os carros alegóricos; com a comunidade já na avenida para ver e participar do evento. Isso gera um grande movimento com um número cada vez maior de pessoas que ajudam a finalizar tudo para o início do desfile na avenida. Jacinto conta que faz toda a organização em aproximadamente vinte e cinco minutos, e que entre 20 e 21 horas começa, com cerca de mais ou menos quinhentas pessoas envolvidas e que desfilam (Entrevista: vide nota 3).

Diante da aceitação do público, foi preciso se profissionalizar, começar a pesquisar, escrever um enredo, criar figurinos, montar carros alegóricos. Todavia, o grupo não perdeu sua essência, ou seja, para os envolvidos desde o planejamento, a preparação e a apresentação, o que acontecia era uma representação teatral, uma brincadeira, pois não havia uma competição, ou qualquer tipo de julgamento. Mas como esclarece Luz (2013, p.127), “[...] a teatralidade está dentro e fora do teatro, indo muito além dos campos artísticos, cobre significativa gama de manifestações culturais, abarcando, assim, o carnaval”. Pode-se compreender então que, mesmo sendo coisas distintas, ao mesmo tempo se encontram.

Essa espontaneidade despretensiosa do Desencanto não se verifica em outras escolas de samba de hoje, ideia essa corroborada por Valença e Valença (*apud* LUZ, 2013, p.129) ao afirmarem que o “[...] carnaval deixou de ser mera brincadeira de rua para se tornar uma linguagem artística”. Os autores ainda complementam que “o carnaval deixa ano a ano de ser uma festa para se tornar um espetáculo, fugindo de sua ‘espontaneidade’ e das convenções originais” (p.129).

Atualmente, a Escola de Samba Acadêmicos de Trindade cria seus temas que dão origem ao enredo, encenado por diversas alas e muitos carros alegóricos. Para a construção destes elementos, há uma rede de vários profissionais envolvidos, como pontua Viana e Bassi (2014, p.323): “a festa carnavalesca, no caso das escolas de samba, acaba arregimentando uma infinidade de profissionais e suas mais diversas práticas”. Destarte, é necessário ter uma equipe que transforme as ideias em realidade, ou seja, pessoas que pesquisem, criem e executem estes figurinos e carros alegóricos.

Nessa circunstância, Jacinto descreve que “[...] com o passar dos anos, foi necessário se qualificar, ter pessoas envolvidas em todo o processo de construção dos figurinos, cenários e alegorias; é preciso delegar funções” (Entrevista: vide nota 3). Por isso, Jacinto foi perguntado sobre quem era o carnavalesco da Acadêmicos de Trindade e qual seu papel na escola, além de terem sido apresentadas a ele as funções do carnavalesco, de acordo com Ferreira (1999, p.115) que destaca que “[...] as funções do carnavalesco aumentam com o tempo. Se antigamente seu trabalho era apenas criar e supervisionar a execução, principalmente, de alegorias e adereços, com o tempo sua ação foi se ampliando, assim como o caráter mediador da função”.

Neste sentido, a pesquisa aponta que Jacinto faz o papel do carnavalesco da escola, pois além de ser o fundador é ele quem supervisiona e cuida de todos os detalhes, do planejamento até a apresentação na avenida. Então, o intitulamos como o Carnavalesco da Escola. Porém, o carnaval não é feito apenas pelo carnavalesco e os membros cativos do grupo. Há vários profissionais envolvidos no decorrer da preparação, a saber, como descreve Viana e Bassi (2014, p.323), “[...] sapateiros, costureiros, modelistas, adrecistas, ferreiros, pintores, desenhistas, escultores, além do carnavalesco”.

No fazer carnaval do Grupo Desencanto, por falta de recursos financeiros, tudo é feito dentro da própria escola, ou seja, na sede do grupo e pelos próprios participantes e comunidade externa. Ainda se pode compreender melhor este fazer carnaval com os apontamentos de Ferreira (1999, p.113-114) que esclarece que “estes profissionais estão profundamente ligados a ‘a expressão de uma arte que põe em relevo o patrimônio cultural’”.

O grupo trabalha com as questões culturais, nos textos por eles escritos e nas encenações que apresentam. No carnaval, não é diferente; há uma história a ser contada na avenida, bem como o respeito às questões culturais. Nesse sentido, pode-se aferir o que discursa Pavis (2015, p. 08) que,

[...] a cultura é uma espécie de modos de ser de ‘inclinações’ determináveis que as nossas representações, sentimentos e condutas assumem, em geral de forma breve, considerados todos os aspectos do nosso psiquismo e mesmo do nosso organismo biológico sobre influência do grupo.

No Desencanto, é pertinente analisar que cada componente do grupo tem a sua cultura, seus posicionamentos de mundo e, dessa forma, podemos relatar que cada indivíduo é *sui generis*, tornando o grupo heterogêneo; um local onde os partícipes se interligam com diversidade de saberes, de interpretações, de aceitação e com respeito ao próximo. Observa-se que esta junção diversificada de culturas traz um olhar holístico de mundo e, claro, os componentes podem defender seu posicionamento diante de sua cultura, mas com conhecimento de outras mais.

Dessa forma, concordamos com Benevides (2000) quando defende a relevância da formação de uma cultura de respeito à dignidade humana. Mesmo tendo uma cultura híbrida, uma miscigenação de pessoas que vem de vários lugares, o grupo possui uma homogeneidade em suas apresentações, sejam elas teatrais, carnavalescas ou outras praticadas pelo grupo.

Para melhor compreensão de cultura sob o prisma do que acredita o Grupo Desencanto, destacamos Pavis (2015, p.09) que conceitua que “[...] a cultura se transmite através daquilo que desde então, chamamos ‘herança cultural’, ou seja, de determinado número de técnicas por meio dos quais cada geração faz interiorizar, pela

seguinte, a inclinação comum do psiquismo e do organismo no qual consiste a cultura. E continua o autor pontuando que culturas são, sem dúvida, o principal meio inventado pelos homens para regular os processos da evolução mental de um indivíduo, com o intuito de conseguir uma homogeneidade relacionada com o que ocorre no âmbito mental mínimo que permita a vida em grupo. Assim, afirma que “esta regulação pela cultura é ao mesmo tempo uma repressão da espontaneidade individual e pulsional é uma expressão da criatividade humana” (PAVIS, 2015, p.10).

Ao falar em criatividade, logo pensamos em estética, seja ela com valor estético definido ou simplesmente de gosto individual. Destarte, pode-se recorrer a Canclini (1980) quando esclarece que a percepção estética depende da intervenção do sujeito que a percebe, pois tanto o observador como o objeto são determinados por um sistema de convenções que são históricas e sociais. É uma percepção que está na relação do homem/objeto, variando de acordo com a cultura, a época, até mesmo a classe social. Nesse sentindo, pode-se aferir que depende do ponto de vista, ou seja, de uma perspectiva pessoal e social.

Por conseguinte, Eco (2007) relata que, ao longo dos séculos, as definições do belo são construídas por uma história das ideias estéticas através dos tempos. Já com o feio foi diferente, pois na maioria das vezes, foi definido em oposição ao belo, pois “[...] uma outra característica comum, seja história do feio, seja história do belo, é que devemos nos limitar a registrar a trajetória desses dois valores na civilização ocidental” (ECO, 2007, p.08-10).

A pesquisa aponta que o Grupo Teatral Desencanto traz em seus figurinos uma fragilidade quanto ao belo e ao feio, pois para eles há a representação de uma época, de um povo, de uma história. Assim, como pontua Eco (2007, p.10), “[...] os conceitos de belo e de feio são relativos aos vários períodos históricos nas várias culturas”. Assim, a pesquisa não tem como pretensão discutir os aspectos do feio e do belo, da arte consagrada e aprovada por pares que tem por profissão decretar estes aspectos, mas trazer a arte representada pelo Grupo Desencanto.

Jimenez (1999) ensina-nos que o belo, assim como o feio, são valores relativos não somente a uma cultura, a uma civilização, mas também um tipo de sociedade, seus

costumes, sua visão do mundo, em um dado momento da história. O relativismo em matéria de categorias estéticas há muito tempo já tomou o lugar do idealismo.

Nessa circunstância, Coli (2006) elucida que, mesmo sem possuímos uma definição clara e lógica do conceito de arte, somos capazes de identificar algumas produções da cultura em que vivemos como arte. A palavra cultura é empregada não no sentido de um aprimoramento individual do espírito, mas do conjunto complexo dos padrões de comportamento, das crenças, instituições e outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade. Dessa forma, “é possível dizer, então, que arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo” (COLI, 2006, p. 08).

No desfile, as alegorias de carnaval desfiladas na avenida pela Escola de Samba Acadêmicos de Trindade, são admiradas e despertam sentimentos variados. Ainda podem estar inseridas no conceito de alegoria defendido por Eco (2018, p.112) como algo que “transforma o fenômeno em um conceito e o conceito em uma imagem, mas de modo que o conceito da imagem deva ser considerado sempre circunscrito e completo na imagem e determinado a exprimir-se através dela”.

As alegorias e figurinos do Desencanto vão para a avenida carregados de simbologia, seja para os que desfilam ou para aqueles que as percebem. Diante disso, trazemos que “[...] o simbolismo transforma o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem, de tal modo que a ideia na imagem permaneça sempre infinitamente eficaz e inacessível e, mesmo se pronunciada em todas as línguas, continue, todavia, inexprimível (ECO, 2018, p.112).

Infere-se, portanto, que o grupo teatral pode ser considerado como materialização dos conceitos aqui defendidos, pois transitam em seus figurinos, sejam trajes de cena ou de folguedo que estão carregados de estética; além de possuírem uma simbologia própria do grupo e uma cultura que os define. Uma cultura que conta com diversidade de atividades, com reaproveitamento de figurinos entre peças correlatas ou não; há uma estética construída por eles, a partir de outros elementos, por alguns considerada bela ou feia.

Ainda, percebe-se que o Desencanto é uma associação que transita em momentos diversificados, entre uma infinidade de atividades propostas pelo grupo. Com o carnaval não é diferente: os partícipes estão juntos e não há nenhuma separação entre o carnaval e as demais atividades, porque tanto a comunidade quanto os participantes do grupo consideram a Escola Acadêmicos de Trindade como o Grupo Desencanto. Assim, mesmo com diversas atividades, festivais, encenações, cursos, desfile de carnaval etc., todos são conhecidos e tratados como Grupo Desencanto. Com as mídias televisiva e jornalística – impressa ou não – não é diferente, pois todos são tratados como a Escola de Samba Acadêmicos de Trindade do Grupo Teatral Desencanto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As configurações sociais do Grupo Desencanto têm origem nos componentes que, em grande maioria são de classe baixa, de bairros periféricos; e estas pessoas se envolvem no fazer arte e apresentar. A população maior do grupo é composta por pessoas que buscam oportunidades de crescimento intelectual e financeiro; que trabalham, fazem oficinas, buscam patrocínios; são a mão de obra e, ao mesmo tempo, os atores que entram em cena para apresentação do espetáculo, seja ele o Carnaval, peças teatrais diversas ou a Caminhada de Fé.

A diretoria do grupo também é composta por pessoas de classe baixa, não havendo uma relação de poder econômico ou político que determine as regras como é visto em várias instituições, ou seja, na maioria das escolas de samba do Brasil. Os membros internos ou externos ligados diretamente ao grupo são pessoas comuns, pois para a Associação Desencanto não há diferença social, religiosa ou econômica; há pessoas que querem e podem fazer a diferença na referida cidade por meio da arte e cultura.

No carnaval do Brasil, é notável, ano após ano, as escolas levarem sambas-enredo com temas polêmicos, conflituosos, nos aspectos social e político. Já no Grupo Desencanto são percebidos temas leves que podem ser compreendidos, dentro deste

contexto, como chapa branca, decorrente da proximidade com o poder político e religioso local.

Diante disso, Jacinto esclarece que, dentro do carnaval Acadêmicos de Trindade, os questionamentos sociais e políticos estão inseridos sim, não no samba-enredo, nas no decorrer do desfile, posto que há alas que apresentam os problemas sociais e políticos regionais ou globais, e as próprias soluções são apresentadas mesmo que de forma lúdica, por meio das cenas e dos figurinos (Entrevista: vide nota 3). Ainda é perceptível uma característica marcante nos figurinos do carnaval: são utilizadas muitas vestimentas da moda contemporânea, tornando um figurino de carnaval apropriado pela moda de rua, ou seja, há elementos que caracterizam essa moda de rua, ou do dia a dia, tais como: os sapatos de muitos participantes que são de seu uso pessoal; as camisetas como forma de abadá; e muitos dos acessórios utilizados para compor a fantasia são de uso pessoal dos participantes.

Apesar do discurso despretensioso e igualitário, participar de uma escola de samba traz prestígio social, principalmente, no que tange à posição em que se vai desfilar, ou seja, ser um destaque, uma rainha de bateria, entre outros faz com que o pobre se torne rico. No Grupo Desencanto, como não há venda de fantasias ou qualquer tipo de disputa pelo poder social, não acontece de quem tem mais levar a melhor posição na avenida. No carnaval, o grupo se afasta do religioso e se aproxima da esfera política. O patrocínio da prefeitura é um indicativo a ser percebido.

A Escola Acadêmicos de Trindade, em número de participantes, é considerada uma das maiores do Estado de Goiás, conforme relata Jacinto ao afirmar que a escola é considerada a maior em número de participantes em carnaval aberto ao público, principalmente quando se considera o número de habitantes da cidade (Entrevista: vide nota 3).

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte:** teorias e práticas na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

DA MATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986

_____. **Carnavais, malandros e heróis.** 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ECO, Umberto. **História da Feiura.** Tradução Eliane Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Arte e Beleza:** na estética medieval. 4. ed. Tradução Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FERREIRA, Felipe. **O marquês e o jegue:** estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Alto da Glória, 1999.

JEMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus.** Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.

SOUZA, Anderson Luiz de. **O trabalho do figurinista:** projeto, pesquisa e criação. Porto alegre: INDEPin, 2013.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina Rosane. **Traje de cena, traje de folguedo.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

BENEVIDES, Maria Victoria. Educação em direitos humanos: de que se trata? In: **Seminário de Educação em Direitos Humanos**, São Paulo, 18 fev. 2000. Disponível em: <http://www.rcdh.es.gov.br/sites/default/files/Benevides%20MV%202000%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20em%20DH%20de%20que%20se%20trata.pdf>. Acesso em: 22 de março de 2018.

LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. **Textos escolhidos de cultura e arte populares.** Rio de Janeiro, v. 10, n.2, p.127 – 150, nov. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10220>. Acesso em: 20 de out. de 2018



Artista: **George dos Anjos**

Ensaio

MEMÓRIA

ENTRE MEMÓRIAS PESSOAIS E RECORTES DE JORNAIS: O DIA EM QUE EU NASCI

BETWEEN PERSONAL MEMORIES AND NEWSPAPER CUTTINGS:
THE DAY I WAS BORN

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667832>

Envio: 17/06/2020 ♦ Aceite: 20/07/2020

Marcelo Silva Perigolo



Mestre em Linguística pela UnB. Especialista em Língua e Literaturas de Língua Inglesa. Graduado em Letras. Atualmente é professor no curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás.

RESUMO

O presente trabalho surgiu a partir da iniciativa do CEDOC – UEG Anápolis. A proposta, aberta à comunidade acadêmica em geral, era pesquisar em variadas fontes, orais ou escritas sobre o dia do próprio nascimento. Desta forma, busquei em variados suportes, como jornais e revistas, informações sobre acontecimentos não apenas do dia do meu nascimento, mas também de todo o período próximo àquele dia. Como nasci em 2 de março de 1970, o período abordado abrange parte de 1969 bem como os fatos mais interessantes do ano de 1970. Meus familiares e pessoas próximas à família também forneceram informações valiosas sobre a época. Tal estudo proporcionou informações interessantes sobre a Cidade de Anápolis, o Estado de Goiás, o Brasil, sem deixar de mencionar alguns fatos mundiais que foram marcantes para a humanidade (ou pelo menos para o autor).

PALAVRAS-CHAVE: Nascimento; Fatos marcantes; 1970.

ABSTRACT

The present work emerged from an initiative by the CEDOC – UEG Anápolis. The project, addressed to the academic community in general, was about general research in many sources, oral or written ones about the researchers' own birth day. This way I researched, in different sources such as magazines and newspapers, facts not only about the day I was born but also about all the period around that day. Since I was born on March 2, 1970, the period of research starts in the year 1969 and shows some interesting facts of the year 1970. My family and some acquaintances gave me valuable information about that period. This study has interesting information about Anápolis city, the state of Goiás, and Brazil, but it also mentions some world facts that were remarkable for the human kind (or at least relevant for the author).

KEYWORDS: Birth; Remarkable facts; 1970.

INTRODUÇÃO

Cada um de nós tem uma história pessoal, acontecimentos de vida que vão se desenrolando no decorrer de nossa existência desde o nascimento. Enquanto vivemos, em nosso próprio período histórico, muitos eventos vão acompanhando-nos: a ciência, incansável, cria, recria, se desenvolve e progride sempre. A moda em roupas avança, mas sempre volta, ela se repete, porém com detalhes diferentes, retorna, mas não é a mesma. A tecnologia, inerente à cultura humana desde, por exemplo, a invenção da roda, sempre descobre coisas impensáveis poucos anos antes. Alguém em algum momento da nossa história recente nasceu antes do telefone, do automóvel, ou do avião, do rádio, da televisão, do computador, da internet, do smartphone, das redes sociais... A música muda, estilos e sons diferentes, a arquitetura inova, os carros evoluem como também modas e interesses.

Este trabalho, iniciativa do CEDOC – UEG, muito me motivou, pois através da pesquisa sobre a época do meu nascimento eu posso ter um quadro mais completo do que acontecia naquele momento histórico, sabendo disto através das pessoas que estavam ao meu redor, minha amada família e também através das fotos, vídeos, jornais e revistas da época.

Ao pesquisar sobre o dia do meu nascimento pude observar aquela época como se estivesse em uma máquina do tempo, neste quase meio século de minha vida. À medida que a criança se desenvolvia no útero, em seguida o nascimento, a criança que se transformava em adolescente, depois em adulto, posteriormente a meia-idade, o mundo se transformava, numa sensação paradoxal, de que mudamos e envelhecemos como todas as pessoas ao redor, mas ao mesmo tempo tudo o mais é novo, os carros, as roupas, as comunicações, as tecnologias...

No entanto, este é um trabalho maravilhoso, em que se sente o senhor do tempo passado, o que jamais poderemos ver do tempo vindouro, pois se o passado é uma certeza, o futuro será sempre uma incógnita ou especulação – em março de 1970, por exemplo, previam que em dez anos o homem pisaria em Marte (Figura 1):



Figura 1 - Fonte: Folha de Goiás, 08 março de 1970.

Olhando pelo espelho da vida, posso reviver tudo de novo, a vida em família, as amizades, onde estudava, como aprendia, o que lia, o que assistia, onde passeava, como me vestia, com tudo sempre em constante mudança ao meu redor com o passar dos

anos. Contudo, o foco deste trabalho está no período de meu nascimento, considerando-se o período de gravidez de minha mãe até o nascimento, espaço de tempo que abrange de junho de 1969 a março de 1970.

Esta é uma história de alguém nascido no ano de 1970. Quem viveu nesta época terá boas lembranças ao ler este trabalho. As pessoas que cresceram algumas décadas depois descobrirão que muitas coisas eram curiosamente – às vezes divertidamente – diferentes. Convido todos a me acompanharem nesta viagem da minha história.

1969, 9 MESES ANTES...

Início o relato sobre o dia do meu nascimento um pouco antes, retrocedo no tempo, para 1969. Meus pais conceberam aquele que seria seu quarto e último filho, a “rapa do tacho”, como se costuma dizer. O que acontecia no mundo enquanto o bebê se formava e crescia no ventre de sua mãe?

O ano de 1970 também teve sua gestação, não de nove meses, é bem verdade; o que se vê no ano de 1970, em termos de moda, comportamento, tecnologia, automóveis, música, etc., é resultado de uma evolução/revolução que vinha acontecendo ao longo do tempo e principalmente na década de 1960. Mas focarei apenas em no período da minha gestação, portanto, cerca de nove meses antes de março de 1970. Estes acontecimentos foram escolhidos por serem de alguma forma fonte de interesse do autor.

Junho – O cantor Elton John lançou em 03 de junho na Inglaterra seu álbum de estréia *Empty Sky*. Neste álbum há o grande sucesso *Skyline Pigeon* (melodia de Elton John e letra de Bernie Taupin), que é uma das mais belas canções de todos os tempos. Tenho ouvido esta música a minha vida inteira.

Julho - Volto a julho de 1969 e encontro aí um acontecimento bastante lembrado como um marco para a humanidade. Depois de várias expedições ao espaço, primeiro com animais e depois com espaçonaves tripuladas por homens ao longo dos anos 1950 e 1960, eis que em 20 de julho de 1969 os primeiros seres humanos pisam na Lua: Neil Armstrong seguido por Buzz Aldrin. O terceiro astronauta, Michael Collins ficou na

espaçonave. Este acontecimento é considerado de grande importância por mostrar os limites que a humanidade pode romper; a ciência e a tecnologia portando o ser humano a esferas muito além do que se pode imaginar, o ar da lua é irrespirável? A distância é inviável? O combustível é pouco? Questionamentos do passado que foram superados, mostrando que o impossível dura apenas o tempo em que a ciência, o empenho e a engenhosidade humana conseguem superá-lo. Que diferença a chegada do homem à Lua fez para as pessoas comuns no Brasil de 1969? O que ela significou para o dia a dia de um barbeiro, uma costureira, um comerciante ou uma professora naquela época? Nada, a não ser a curiosidade, a novidade, as especulações e também, é claro, muita desconfiança. Há quem acredite que tudo não passou de uma farsa, inteligentemente engendrada pelos estadunidenses, provavelmente uma filmagem propositalmente mal feita, em preto e branco e cheia de borrões, com um áudio cheio de interferências na madrugada em alguma ilha deserta cheia de areia e rochas...

Agosto. Aconteceu nos Estados Unidos o Festival de Woodstock, considerado um marco e o maior festival de *rock and roll* de todos os tempos. Muitos contemporâneos dizem, de acordo com o Estadão (2015, *online*) que foi uma calamidade, o local totalmente despreparado para o número de pessoas que receberia – cerca de meio milhão – apesar do preço não muito acessível – 18 dólares para os três dias de show (cerca de 115 dólares atualmente) - muita lama, ausência de condições de higiene, mas tudo compensou com a qualidade dos músicos e bandas que se apresentaram lá: Jimi Hendrix, Credence Clearwater Revival, The Who, Santana, Joan Baez, entre outros.

Agosto / setembro. Nesta pesquisa sobre o ano do meu nascimento, naturalmente abordarei os temas, que me são caros, e um deles é a música, o rock, e consequentemente a maior, mais criativa, cativante e mais influente banda de todos os tempos, a banda de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr, The Beatles. 1969 foi o fim, embora oficialmente isto só tenha sido declarado em 10 de abril de 1970. Segundo Spitz (2005), em 08 de agosto de 1969 os quatro rapazes de Liverpool estavam fazendo a gravação do disco Abbey Road quando saíram para fazer fotos para o álbum, a famosa foto icônica em que atravessam a faixa de pedestres em frente aos

estúdios da EMI na *Abbey Road*, em Londres. Este foi o último trabalho que os quatro fizeram como os Beatles, sendo 20 de agosto o último dia de gravação com a banda completa. Este disco foi lançado na Inglaterra em 26 de setembro de 1969 e é a derradeira gravação que realizaram juntos antes da separação. Em abril de 1970 foi lançado o último disco da banda, *Let it Be*, mas este não foi o último trabalho, pois ele havia sido gravado no início de 1969. Por volta do lançamento de *Abbey Road*, eles decidiram que The Beatles não trabalhariam mais conjuntamente, mas não quiseram fazer um anúncio oficial, esperando que aos poucos as pessoas percebessem que não eram mais uma banda. O sonho tinha acabado.

Outubro. Em 29 de outubro é enviada a primeira mensagem pela ARPANET, o precursor da Internet, Essa data é considerada o nascimento da internet.

Novembro. 19 de novembro, Pelé, jogando pelo Santos, marca seu milésimo gol, um marco para o futebol mundial, vencendo o Vasco da Gama por 2 a 1 no Estádio do Maracanã (Placar, 1970, p. 10). Na ocasião ele fez um apelo emocionado pelas crianças do Brasil.

Episódios marcantes como estes de 1969, levando o ser humano a crer na arte, na tecnologia, na busca de liberdade e nos talentos naturais das pessoas certamente criou uma expectativa de um futuro ainda melhor na década que estava para nascer. Na seção a seguir será apresentado um panorama sobre alguns fatos de 1970, principalmente em Anápolis-GO e no Brasil.

EM 1970 ERA ASSIM...

O ano de 1970 representou o alvorecer de um novo tempo. O primeiro ano de uma década, tal como o início de um século, ou milênio, tem uma mística, um frescor de esperança de um futuro auspicioso. As pessoas tendem a acreditar que um ciclo da vida se inicia e positivamente creem em muitos sonhos de crescimento pessoal, de melhora de vida, de um mundo melhor.

Em 1970 foi realizada a primeira exposição mundial na Ásia, sendo o Japão o país escolhido para sediar o evento (Figura 2). A primeira exposição mundial havia sido

realizada em Londres em 1851, tendo como objetivo mostrar ao mundo os avanços tecnológicos e riquezas da Inglaterra. Posteriormente este tipo de evento foi realizado em diversos países. Em 1970 havia o deslumbramento com as conquistas científicas e tecnológicas, mas apresentou-se também preocupação com os efeitos colaterais proporcionados por estes avanços, desta forma o tema escolhido para o evento foi: “Progresso e Harmonia para a Humanidade”. Esta exposição ocorreu em Tóquio entre março e setembro, sendo que, ao longo daqueles meses foram realizadas várias exposições, shows de artes diversas, apresentações culturais, palestras, etc.



Figura 2: Exposição Mundial no Japão. Fonte: Revista Reader's Digest, março de 1970

A população do Brasil em 1970 era de cerca de 94.508.583 (IBGE, 2010). A famosa música do tricampeonato de futebol reduziu um pouco este número: “90 milhões em ação, pra frente Brasil do meu coração...” – o autor da marchinha se chamava Miguel Gustavo. Em favor do ritmo e da métrica, o autor está perdoado, imagina cantar 94 milhões em ação... Soa estranho. Segundo projeção do IBGE, a população estimada do país hoje é de 210. 628 620 (IBGE, 2019). O presidente do Brasil

era o general Emílio Garrastazu Médici (Bagé, 04/12/1905 – Rio de Janeiro, 09/10/1985). Exerceu seu mandato de 30 de outubro de 1969 a 15 de março de 1974.

Os habitantes do estado de Goiás no ano de 1970 eram em número de 2.460.007 (IBGE, 2010). Em 2018 essa população cresceu, em estimativa, para 7.018.354 (IBGE, 2019). O governador do estado de Goiás era Otávio Lage de Siqueira (Buriti Alegre, 28/12/1924 – Goiânia, 14/07/2006) eleito pela UDN para o mandato de 31 de janeiro de 1966 a 15 de março de 1971. Durante o mandato filiou-se à Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido do governo federal.

A população da cidade de Anápolis em 1970 era de: 105.121 (IBGE, 2010). Estimativas do IBGE apontam para 386.923 habitantes em 2019. Anápolis era, em 1970, quase quatro vezes menor do que em 2019. Em retrospecto a cidade parecia bem pequena e interiorana. Durante minha infância os pais não se preocupavam tanto com os filhos brincando nas ruas até tarde. Os muros da maioria das casas no bairro em que morávamos, Vila Góis, eram baixos e os portões permaneciam escancarados durante todo o dia. A segurança era um problema menor e hoje sentimos falta disto.

O prefeito de Anápolis em março de 1970 era Henrique Antônio Santillo (Ribeirão Preto-SP, 23/08/1937-Anápolis, 25/06/2002), eleito pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), exercendo seu mandato de 31 de janeiro de 1970 a 31 de janeiro de 1973. O prefeito até 30 de janeiro de 1970, também do MDB era Raul Balduino de Souza – hoje moro em um bairro que leva o seu nome. Os contemporâneos lembram-se com carinho daquela época em que Henrique Santillo e o prefeito anterior, Raul Balduino, traziam muitos shows para a cidade com grandes cantores nacionalmente conhecidos na época: Jerry Adriani, Sergio Reis, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos, entre outros.

A estação ferroviária era no centro da cidade. Ainda hoje podemos ver o prédio da estação em frente ao terminal de ônibus. Aliás, em 1970 não havia um terminal de ônibus e eles ficavam estacionados ao lado da igreja Bom Jesus, na Rua General Joaquim Inácio. Já havia um bom fluxo de carros e caminhões em 1970. É possível imaginar que era um pouco confuso a convivência entre estes veículos e a locomotiva, quando o trem estava passando os veículos tinham que esperar até terminar todo o comboio. Apesar

disso, quem vivia na época diz que não havia muitos acidentes. Outros veículos muito comuns eram carroças e charretes, estas últimas comumente usadas como táxi.

O estádio de futebol da cidade, antes da construção do Estádio Jonas Duarte, se chamava Manoel Demóstenes e ficava nas cercanias de onde hoje funciona o terminal de ônibus. Os principais times, na época, eram o Anápolis e o Ipiranga, provocando grande rivalidade entre os torcedores.

Em 1970 a Vila Fabril – que se desenvolveu principalmente devido ao frigorífico Bordon – parecia muito distante para os habitantes. Da mesma forma que a vila Jaiara – que cresceu muito devido à grande fábrica de tecidos Vicunha. Os habitantes relatam que parecia uma viagem chegar até estes bairros, pois as vias ainda não eram asfaltadas, havia muita vegetação e poucas casas, além, é claro, pelo fato de que muitos faziam este trajeto de carroça, ou veículos que comparados com os atuais eram bem menos potentes.

Na década de 70 havia muitas lojas de tecidos, conseqüentemente havia também muitas costureiras e alfaiates, ao contrário do que acontece neste século XXI, em que as pessoas preferem comprar as roupas prontas. Certamente vendiam muito tecido para fraldas, pois as descartáveis ainda não eram populares por aqui.

As rádios eram a maior fonte de lazer e informação: sendo que as transmissoras de Anápolis eram, segundo Gonçalves (2011): a Carajá (primeira transmissão em 1947) – foi a primeira estação de rádio de Anápolis e a segunda de Goiás – a Rádio Cultura (1958), Rádio Santana (1959), a Rádio Imprensa (1959), a Rádio São Francisco (1966). A Rádio Manchester é mais recente (1988). Recordo-me de ouvir, durante minha infância, as radionovelas. Está bem gravada em minha memória a introdução a estes programas, quando o narrador dizia: “As indústrias Gessy Lever apresentam mais um grande sucesso...”

Em 1970 a televisão era um artigo caro e poucas famílias podiam adquirir um aparelho. Acontecia então um fenômeno social interessante, vizinhos e familiares se reuniam na casa de quem tinha um destes aparelhos para acompanhar seus programas favoritos, principalmente as telenovelas. Durante a época do meu nascimento o maior sucesso era a telenovela “das oito” horas, intitulada “Véu de Noiva” e exibida pela rede

Globo entre 10 de novembro de 1969 e 27 de junho de 1970. Esta é considerada o primeiro grande sucesso da emissora (Memória Globo, *online*). Esta história foi baseada em uma famosa radionovela de mesmo nome, o que era comum naqueles tempos, adaptar os sucessos do rádio para a TV. Um dos personagens se chamava Marcelo Montserrat - interpretado pelo ator Claudio Marzo. Devido a este personagem sempre perguntavam a minha mãe se ela se inspirou nele para escolher meu nome¹. O personagem Marcelo Montserrat era um piloto de corridas. A abertura da novela, durante a passagem dos nomes dos atores, contém ao fundo cenas de uma corrida de Fórmula 1 (ver no Youtube). Na época isto serviu também para promover as corridas de Fórmula 1 no Brasil que já eram divulgadas em revistas de automóveis como a Quatro Rodas (Figura 3).



Figura 3 - Os automóveis e o automobilismo no Brasil.
Fonte: Revista Quatro Rodas, março de 1970

¹ Minha mãe queria que eu fosse registrado como Maurício. Meu pai gostaria de ter registrado o primeiro filho, nascido em 1962, como Marcelo, o que acabou não acontecendo, ele foi chamado Wilmar (meu irmão, morto precocemente). Portanto, quando nasci, contrariando minha mãe, meu pai decidiu que finalmente teria um garoto com este nome de origem italiana. Sendo assim, a escolha do meu nome não tem relação com o personagem da telenovela.

O piloto brasileiro Emerson Fittipaldi já estava brilhando nas divisões que antecedem à Fórmula 1, a categoria máxima do automobilismo mundial, onde iria estreiar neste mesmo ano de 1970, no mês de julho. A revista Placar de março de 1970 (Figuras 4 e 5) apresentou uma reportagem sobre o piloto, antevendo o seu sucesso. Posteriormente Fittipaldi se tornaria bicampeão mundial de Fórmula 1, em 1972 à bordo de uma Lotus e em 1974 com a equipe Maclaren.



Figuras 4 e 5 – Revista Placar: Emerson Fittipaldi, o Artista, março de 1970

Outra fonte de entretenimento eram os cinemas: de acordo com Juscelino Polonial (2005), em 1970 havia cinco cinemas em Anápolis, todos funcionando no centro da cidade: Cine Santa Maria (na rua Dr. Genserico, pouco antes da esquina com a Rua Xavier de Almeida, fundado em 1959), Cine Santana (onde hoje funciona o Box Santana Shopping, na Praça Bom Jesus, fundado em 1951), Cine Vera Cruz (na Rua 7 de setembro, onde recentemente por mais de uma década funcionou uma igreja Universal, inaugurado em 1958), Cinema Imperial (fundado em 1936, em 1972 teve seu nome mudado para Roxy, na praça James Fanstone, onde hoje funciona o restaurante Chão Cerrado). Nos fundos da igreja Bom Jesus também funcionava um cinema, o Cine Bom

Jesus (fundado em 1961), mais voltado aos filmes religiosos. Roberto Carlos e o Diamante cor de rosa, longa-metragem lançado em julho de 1970, foi o filme mais assistido no Brasil naquele ano, com mais de dois milhões e meio de espectadores.

Atualmente as pessoas que desejam estudar como autodidatas têm muitos recursos e facilidades para buscar conhecimento; o *Google* e o *Youtube* oferecem milhares de informações, aulas *online* pagas ou gratuitas que facilitam a vida do aprendiz curioso. Nos anos 70 aqueles que buscavam aprender de maneira autodidata normalmente o faziam através de cartas. Praticamente todas as revistas daquela época traziam a propaganda do Instituto Universal Brasileiro (Figura 6), oferecendo diversos cursos como corte e costura, mecânica de automóveis, técnico em rádio e TV e muitos outros. Tudo isto através de correspondências e apostilas. Havia mais precariedade e dificuldades no passado quando comparado com este século XXI, mas nada é empecilho para a motivação e o desejo de aprender e progredir. Muitas pessoas nos anos 70 adquiriram conhecimento e uma profissão através de recursos muito simples, como os cursos por correspondência.



Figura 6 – Propaganda do Instituto Universal Brasileiro (IUB), cursos por correspondência.
Fonte: Encarte de O Pato Donald, 3 de março de 1970.

Na seção a seguir apresento fatos gerais sobre o dia do meu nascimento.

O DIA EM QUE EU NASCI – 02 DE MARÇO DE 1970



É interessante ter nascido em um ano zero, como 1970. A contagem do tempo torna-se simplificada, em 1975 eu tinha cinco anos, em 1980 dez..., a matemática do tempo se mostra mais fácil. Acredito que cada pessoa vê o ano de seu nascimento como especial, único, comigo não é diferente, a simples pronúncia deste ano mexe com meus sentimentos e procuro imaginar como era aquele ano mágico, o ano em que vim ao mundo. De fato eu estava ali, mas certamente não me recordo de nada, provavelmente as primeiras lembranças que tenho são de cerca de três anos depois. Há um italiano, Gianni Golfera, dotado de uma super memória, que se lembra de fatos desde quando tinha meses de idade, mas definitivamente este não é meu caso. As informações que constam deste trabalho foram fruto de entrevistas com a família e extensas pesquisas em vários meios de comunicação.

Algumas pessoas nascem em dias de celebração de grandes acontecimentos: há os que nasceram em 20 de julho, o dia em que o ser humano pisou na lua pela primeira vez. Os que nasceram em 21 de junho de 1970, o dia em que o Brasil tornou-se tricampeão mundial de futebol, em sete de setembro, o dia da independência, 15 de

novembro, o dia da proclamação da República, etc. Procurando em arquivos sobre o dia 02 de março de 1970, o que aconteceu naquele dia, no Brasil, foi um decreto-lei que trata do pagamento de imposto de renda, sobre deduções, etc. E, na África, a Rodésia declara sua independência do Império Britânico. A liberdade é algo sempre louvável, parabéns aos rodesianos. Mas este fato não se liga diretamente a mim, nada emocionante para o dia do meu nascimento, mas foi o que me restou.

Nasci às nove horas de uma segunda-feira, no dia dois de março de 1970, pesando quatro quilos e duzentos gramas, medindo cerca de 50 cm, no hospital Divino Padre Eterno, de propriedade do Dr. Bernardo José Rodrigues. Este hospital de clínica geral – que ficava na Rua Divino Pai Eterno esquina com a Rua Engenheiro Portela, Vila Góis – hoje não existe mais, atualmente há ali um conjunto de prédios (chamado Condomínio Residencial Salinas). Segundo os descendentes do Dr. Bernardo ele abriu o hospital em meados da década de 1940, numa época em que o bairro Vila Góis havia deixado de ser uma grande fazenda, de propriedade do Sr. José Góis. O hospital tinha cerca de 50 quartos, entre eles algumas suítes.

Quando minha mãe foi para o trabalho de parto naquele hospital, o mesmo já estava em decadência. Segundo minha mãe o piso do hospital era de cimento vermelho rústico e as faxineiras varriam com vassoura de palha, levantando poeira, o que seria proibitivo atualmente. Quando precisou de um banho, descobriu que o banheiro tinha um cano sem chuveiro, onde havia apenas água fria. Dizendo que não tomava banhos frios, a enfermeira prontificou-se a esquentar água em um balde de lata e este foi oferecido juntamente com uma caneca à minha mãe para que procedesse ao banho morno. Naquela época, mesmo em partos normais, mãe e filho permaneciam no hospital por cerca de três dias, como foi o nosso caso, de segunda-feira à quarta-feira.

O Dr. Bernardo, nos anos 80, com o avanço da idade e problemas de saúde, não tinha mais disposição para manter o hospital e ele foi alugado para o médico psiquiatra Dr. Neiron e transformado em asilo para pessoas com transtornos mentais, funcionando assim até os anos 90. Dr. Bernardo era muito querido e respeitado na vizinhança e os seus contemporâneos se lembram de vê-lo, durante as manhãs frias de Anápolis (qual morador mais antigo de Anápolis não diz que a cidade era muito mais fria naquele

tempo?), usar um poncho semelhante aos dos gaúchos, embora ele fosse natural do Rio de Janeiro. Era comum também vê-lo pegar uma charrete táxi mesmo nos anos 70, embora os carros já tomassem conta do trânsito, para atender algum paciente da zona rural. Dr. Bernardo foi também escritor e na família temos uma de suas obras, chamada “Um Consultório na Roça”, na qual o autor escreve de maneira divertida sobre o atendimento a pessoas simples do interior². Hoje uma das praças principais da Vila Góis recebe o seu nome (fica entre a avenida Divino Pai Eterno e a avenida Belo Horizonte).

Se dois de março foi um dia de alegria para a minha família (assim espero), provavelmente não o foi para muitos jovens e crianças – aqueles preguiçosos com os estudos – pois este seria o primeiro dia letivo do ano,

Nada menos que 600 mil estudantes, em Goiás, e 18 milhões, no Brasil, estarão voltando, amanhã, às aulas (...) E assim, amanhã, reinicia, como todos os anos, a dura batalha, para se alcançar um novo campo, com perspectivas sem horizontes. (FOLHA DE GOIAZ, 01/03/1970)



Figura 7 – Retorno às aulas em Goiás. Fonte: Jornal Folha de Goiás, 1/3/1970

² Outros livros do Dr. Bernardo são: *Discurso de um Pária* e também *Arigopatas e Arigopetos*. Este último uma crítica ao médium José Arigó, famoso nos anos 70, e curas espirituais em geral.

As normas mudam com o tempo, as aulas atualmente se iniciam em meados de janeiro. Nos anos setenta tínhamos um período bem maior de férias: dezembro, janeiro e fevereiro, além de julho. Bons tempos... Estava chovendo muito naqueles dias, conforme atesta o jornal Folha de Goiaz,

Diriam os poetas que as ruas de Anápolis, em pleno tempo chuvoso, se abrem num ritual primaveril. E o retorno às aulas, com mais de 30 mil estudantes, dando aquele colorido especial às ruas, renovando as esperanças de um mundo melhor, colimado pelos esforços desta juventude que reconhece a responsabilidade que lhe cairá sobre os ombros no dia de amanhã. Mais um ano letivo que se inicia, mais uma luta que se reedita (FOLHA DE GOIAZ, 03/03/1970).



Figura 8 – Retorno às aulas com chuvas em Anápolis. Fonte: Jornal Folha de Goiaz 3/3/1970

Naquele início da década de 70, de acordo com Serpa (1972, p. 18), Anápolis contava com 125 estabelecimentos de ensino primário e nove de ensino médio, três faculdades, uma escola de Química Industrial, um Conservatório de Música, uma escola Superior de Estudos Bíblicos, uma biblioteca, sete livrarias, oito tipografias e um jornal.

Os alunos costumavam carregar o material escolar em pastas e não em mochilas, como é muito comum hoje em dia. Os uniformes dos estudantes eram diferentes do que

usam atualmente. As camisetas não eram usadas como uniforme e sim camisas com botões, os meninos usavam shorts ou calças sociais e as meninas usavam saias, normalmente pregueadas (Figura 9)



Figura 9 – Propaganda de uniformes escolares.

Fonte: Contracapa interna da revista Almanaque Tio Patinhas, março de 1970.

A programação dos cinemas naquela semana de 02 de março (Figura 10) era:

- Cine Santana: *Romeu e Julieta*, com Leonard Whiting e Olivia Hussay.
- Cine Vera Cruz: *Marcelo Zona Sul*, com Stepan Nercessian.
- Santa Maria: *Prazer de Matar*, western com Craig Hill.
- Cine Imperial: *Por um Punhado de Pratas*, com Robert Hunder.



Figura 10 – Programação dos Cinemas de Anápolis. Fonte: Jornal Folha de Goiaz 1/3/1970

Para finalizar, dentre as várias trivialidades que podemos encontrar sobre os nascidos no mês de março ou em 02 março de 1970 apresento algumas a seguir:

- O signo é peixes (para os nascidos entre 19 de fevereiro e 20 de março),
- A Água-marinha é a pedra preciosa do mês,
- A flor é o narciso.
- O santo celebrado em 02 de março é São Jovino, um monge eremita.
- O livro mais lido em 1970 foi *A história de Fernão Capelo Gaivota* (original *Jonathan Livingston Seagull* do americano Richard Bach). Publicado em 31 de agosto.
- A música mais tocada nos Estados Unidos em 02 de março de 1970 foi *Bridge Over Troubled Water* de Simon e Garfunkel. Sempre gostei muito desta canção.
- No Brasil a música que mais se ouviu nas rádios em 02 de março de 1970 foi *Shocking Blue* da banda Vênus, com um som de guitarra maravilhoso que não me canso de escutar.
- No dia 2 de março de 1970 332,888 bebês vieram ao mundo (e eu fui um deles).

- Pertencço ao que os sociólogos classificam de geração X, (os nascidos entre 1961-1979) aqueles que cresceram durante o desenvolvimento da tecnologia. Dizem que esta geração se sente confortável com a tecnologia, mas não tão conectado a ela como as gerações seguintes. Quanto a mim eu afirmo que me sinto confortável em relação à tecnologia, ela muito me agrada, mas reconheço que não sou muito conectado. Sou capaz de ir a um restaurante, igreja ou cinema e deixar o smartphone no carro ou em casa, sendo, portanto, um bom exemplo do que é a geração X.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar neste projeto foi magnífico. Pude fazer pesquisas em lugares como o museu de Anápolis, a biblioteca Municipal, o arquivo da Câmara Municipal e o Instituto de Geografia e História de Goiás, em Goiânia. Nestes locais pude perceber, com tristeza, como a cultura e a história é pouco valorizada em nosso meio, muito descaso, pouquíssima verba, seja pública ou privada. Os arquivos estão literalmente cobertos de pó. Há poucos funcionários nestes locais e normalmente suportam as condições ruins porque amam a história e compreendem o valor de um legado. A história é a base, ela representa os pilares que sustentam o presente enquanto se constrói o futuro. Precisamos urgentemente de uma consciência histórica em nossa cidade e em nosso estado, se perdermos nossa história, o risco de um futuro caótico é bem real.

Pude também entrevistar pessoas de minha família e outras que vivenciaram o ano de 1970. Com estas pessoas pude ver o carinho pelas lembranças e o amor em recontar histórias. As pessoas, em particular, respeitam a história, se alegram em relatar sobre pessoas e fatos ocorridos no passado. É necessário essa consciência chegar ao coletivo, às instituições.

Pessoalmente esta busca pelo meu passado, o amor pela história, muito me enriqueceu, obtive informações de fatos e acontecimentos que não sabia; parece um paradoxo, retornar ao passado para descobrir algo novo, mas esta é mesmo a essência da história, e não nos cansamos de nos maravilhar com o que um dia fomos e vivemos.

AGRADECIMENTOS

Para esta pesquisa foram necessárias informações preciosas de muitas pessoas, especialmente da família, e também de algumas instituições mencionadas a seguir:

Meus pais Waldir e Odete (e sua memória prodigiosa).

Minhas irmãs Marcia e Miriam (eram crianças quando chegou o caçula).

Tia Evanny (ótimas histórias sobre aquela época).

Centro de Documentação (CEDOC – UEG), obrigado pela iniciativa deste projeto.

Fernão Ivan José Rodrigues (boas memórias de seu pai: Dr. Bernardo).

Museu Histórico de Anápolis Alderico Borges de Carvalho.

Biblioteca Municipal Zeca Batista.

Arquivo da Câmara Municipal de Anápolis.

Instituto Histórico e Geográfico de Goiás.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMANAQUE TIO PATINHAS. São Paulo: Ed. Abril, n. 958, mar 1970.

ESTADÃO. <https://cultura.estadao.com.br/blogs/sonoridades/woodstock-o-ultimo-suspiro-do-sonho/13-ago-2015>. Acesso em 20 nov 2019.

FOLHA DE GOIAZ, Goiânia: Diários Associados, 1 mar 1970.

_____. 3 mar 1970.

_____. 8 mar 1970.

GONÇALVES, José Cunha. No Ar... **A História do Rádio Anapolino.** MUSEU HISTÓRICO ALDERICO BORGES DE CARVALHO; Caderno de Pesquisas. Ano 2, nº 2. Goiânia: kelps, 2011.

IBGE. **Censo Demográfico.** Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 24 out. 2019.

IBGE. **Censo Demográfico,** 2010. Disponível em:
<<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=4&uf=00>>. Acesso em: 24 out. 2019.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em:
<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/veu-de-noiva.htm>>
Acesso em 20 nov 2019.

O PATO DONALD. Revista Semanal de Walt Disney. São Paulo: Ed. Abril, n. 956, 3 mar 1970.

PLACAR. Revista Placar. São Paulo: Editora Abril, 27 março 1970, ano I, nº 2.

POLONIAL, Juscelino. **Jornal O Centenário.** UniEvangélica, Anápolis-GO, n. 4, set 2005.

QUATRO-RODAS. Revista Quatro-Rodas. Editora Abril. Ed março de 1970, ano X, nº 116.

SELEÇÃO DO READER'S DIGEST. Revista Seleção do Reader's Digest. São Paulo, tomo LVII, nº 338, março de 1970.

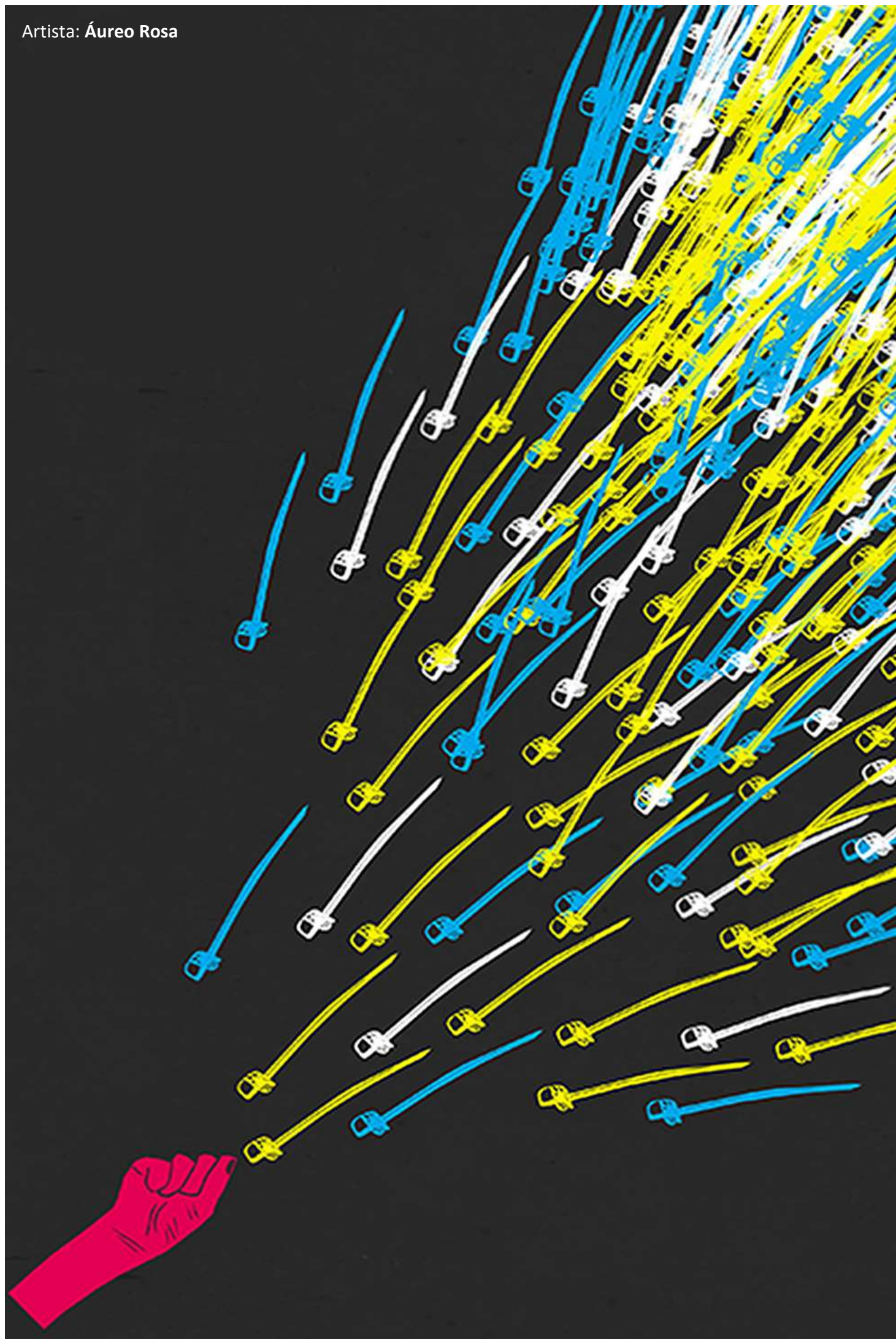
SERPA, M. SEBASTIANA. **Conheça Anápolis: a capital econômica do estado de Goiás.** Anápolis, [S.i.: s.n.], 1972?

SPITZ, Bob. **The Beatles: a biografia.** New York: Little, Brown & Company, 2005.



Artista: **Áureo Rosa**

Artista: Áureo Rosa



Resenha

O SEPTUAGÉSIMO ANIVERSÁRIO DO DISCO DA MÚSICA MOÇAMBICANA SAMUEL MATUSSE

Maputo: Minerva Print, 2016.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667836>

Envio: 15/05/2020 ♦ Aceite: 20/07/2020

Jean Carlos Vieira Santos



Pós-doutor em Turismo pela Universidade do Algarve. Doutor pelo Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia; mestre pelo Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em Geografia pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor na Universidade Estadual de Goiás - UEG, no Programa de Mestrado Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER).

Essa obra¹ narra a história da tradição musical de um povo, de um país repleto de diferentes paisagens culturais que valorizam o território. Nesse universo se destacam elementos como o bairro de Mafala em Maputo, a gastronomia com aromas africanos e arabizados, as mesquitas, as igrejas católicas, a literatura, os rituais com vinho de canhú nas comunidades do sul moçambicano, os mercados e as feiras que sinalizam o

¹ O contato com a obra e o autor e também professor universitário Samuel Matusse ocorreu entre os dias 26 e 27 de novembro de 2018, durante o Congresso Internacional “Cultura e Turismo: Desenvolvimento nacional, promoção da paz e aproximação entre nações”, realizado na Universidade Politécnica de Maputo (Moçambique). O evento reuniu estudantes, investigadores e profissionais das áreas de Estudos Culturais, Comunicação, Turismo e de outros campos das Ciências Sociais e Humanas de países como Moçambique, Brasil, Portugal e Espanha, além da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). A participação no evento foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Goiás (FAPEG).

processo organizacional de variados grupos sociais construídos ao longo do espaço e tempo.

Matusse (2016) apresenta um texto inteligente com uma escrita simples que contribui com as lacunas teóricas de uma nação cujo conhecimento científico ainda está em construção, além de mostrar um misto de poesias, com reportagens e uso da linguagem do cotidiano popular, mas sem vulgarizar. Assim, o autor salienta como o primeiro disco foi produzido em Moçambique, em plena época colonial, momento no qual fervilhava o pensamento de libertação do colonialismo em frentes diversificadas.

No presente exemplar, Matusse (2016, p.9) recorre a uma linguagem não rebuscada para evitar “[...] o risco de deturpar o que com linguagem simples foi mostrado e contado pelo povo”, os verdadeiros donos “[...] dos adágios. Canções e ritmos”. Desse modo, a obra é dividida em pequenos calátides, inicialmente afirmando que o “[...] primeiro registro de música moçambicana aconteceu em 1945, mas muito antes disso, o povo já cantava em qualquer tipo de evento, quer alegre, triste, de celebração” (MATUSSE, 2016, p.9).

Nesse encadeamento de ideias, o autor expõe a música de boas-vindas ao Neófito e a música infantil tradicional, cujo repertório é interpretado pelas crianças durante as brincadeiras. Outro ponto que merece ser destacado é o relato sobre a música tradicional fúnebre, em que Matusse (2016, p.14) valoriza algumas tribos africanas ao dizer que o repertório é “[...] composto por canções de melodias alegres com um ritmo dançante e que muitas vezes em plenas exéquias, dança-se de forma efusiva, não como uma ação espontânea, mas como resultado de um ensaio prévio”.

Desse modo, o autor objetivamente escreve, sem perder a riqueza de detalhes de uma história, o canto da mulher casada em plena labuta, que era o “[...] barômetro com que os sogros avaliavam o seu estado de espírito, pois a letra indicava se estava tudo bem ou se o marido cometera alguma falta” (MATUSSE, 2016, p.15). Nas entrelinhas do livro é divulgado que homem e mulher, além da sátira, crítica e desabafos, cantavam o amor e a saudade da pessoa amada; no entanto, também abordavam as decepções de amor, como em qualquer outro território musical.

A investigação apresenta um quadro que narra a música na guerra, as calamidades que também inspiram canções, a música nos contos tradicionais e um repertório do cancionário popular repleto de “[...] cantigas com teor crítico dos comportamentos desviantes, satírico e romântico. [...] canções de crítica à mulher que abandona o casamento para voltar à casa dos pais” (MATUSSE, 2016, p.22). O autor preconiza que, em muitas tradições, é necessário cantar para o curandeiro entrar em transe.

No trabalho ora apresentado, sintetiza-se que a música e a dança são duas faces da mesma moeda, pois o nome de um estilo de música é, simultaneamente, a denominação de uma dança. Nesse entremeio é revelado que os instrumentos da música moçambicana “[...] primeiro foram feitos com o que a natureza fornecia: troncos de árvores, peles dos animais, etc.” (MATUSSE, 2016, p.30). Em um tempo mais atual, marcado pela modernidade, começou-se a fabricar instrumentos com materiais artificiais; porém, o autor não critica tal “modernização musical”.

Ademais, são elencados importantes músicos de Moçambique, como Fany Mpfumo, Alexandre Langa, Armando Magaia, Paulo Miambo, Francisco Mahecuane, Ben Massinga, Alexandre Jafety, Gabriel Muthemba, Tonganyane e Eusébio Tamele. Segundo Matusse (2016, p.49), tais artistas “[...] baseavam-se no que o povo cantava”, canções que tinham um cari contestatório ao sistema colonial.

Outra considerável contribuição do livro é a relação dos artistas com a Rádio Clube de Moçambique. A radiodifusão começou no país em 1933, mas, nesse tempo, não existiu uma parceria entre emissoras e cantores. Dessa maneira, apenas a emissora “Hora Nativa/Voz de Moçambique” divulgava os discos da terra, “[...] mas bania muitos, por palavras torpes e conteúdo politicamente incorreto, para o dissabor das estruturas governativas de então” (MATUSSE, 2016, p.52).

Diante disso, Matusse (2016, p.52) arrazoa que os discos moçambicanos “[...] só começaram a ser radiodifundidos na estação criada, com a colaboração do Professor Samuel Dabula, nos meados da década de [19]50, a ‘Hora Nativa’ e depois transformada em ‘Voz de Moçambique’”. A obra destaca que Samuel Dabula, além de professor, foi o

primeiro locutor do país e primeiro relator esportivo. Nacionalista com ideias independentistas, ele deixou um imenso legado nas áreas de ensino e cultura.

Além de tocar as músicas de artistas do país, a “Voz de Moçambique” começou “[...] a gravar a música nacional em fitas magnéticas para alimentar suas emissões. Por outro lado, o programa África Noite, que tinha exibição dos agrupamentos ao vivo, também fazia captações” (MATUSSE, 2016, p.60). Muitos desses temas se tornaram clássicos do repertório nacional, pois a maior parte das músicas, até os anos 1990, estava gravada em fitas.

Nesse contexto, Matusse (2016, p.62) ressalta as vozes femininas de “[...] Ilda Isabel Estevão e Macunguele Matânia Dabula”, que se notabilizaram no teatro radiofônico e na locução da então “Voz de Moçambique”. Em uma investigação sobre os retalhos da história da música moçambicana, Matusse (2016) destaca o papel das editoras em um país colonial; a Rádio Moçambique, que também se torna editora em 1980; a exploração da indústria discográfica; e o racismo na música nacional.

O livro ora resenhado oferece ao leitor parte da histórica moçambicana não documentada, com fatos relacionados à música e aos artistas. Sobressai o espírito patriótico do autor, não somente por ter participado, de maneira ativa, nas manifestações culturais descritas na obra, como também por abordar longas horas de escuta que foram colhidas durante os trabalhos de campo. Essa é, porquanto, uma verdadeira contribuição para a cultura e a literatura de Moçambique, país banhado não somente pelas águas do Oceano Índico, mas também pelas influências culturais trazidas por ele no passado e durante as primeiras décadas do século XXI.

Entende-se que Matusse (2016) deixa outras possibilidades de investigações, apesar de não demonstrar esse objetivo ou preocupação. Portanto, pode-se dizer que tal obra revela um contexto espaço-temporal da musicalidade moçambicana, de um povo que é territorial, com sujeitos de infinita criatividade.

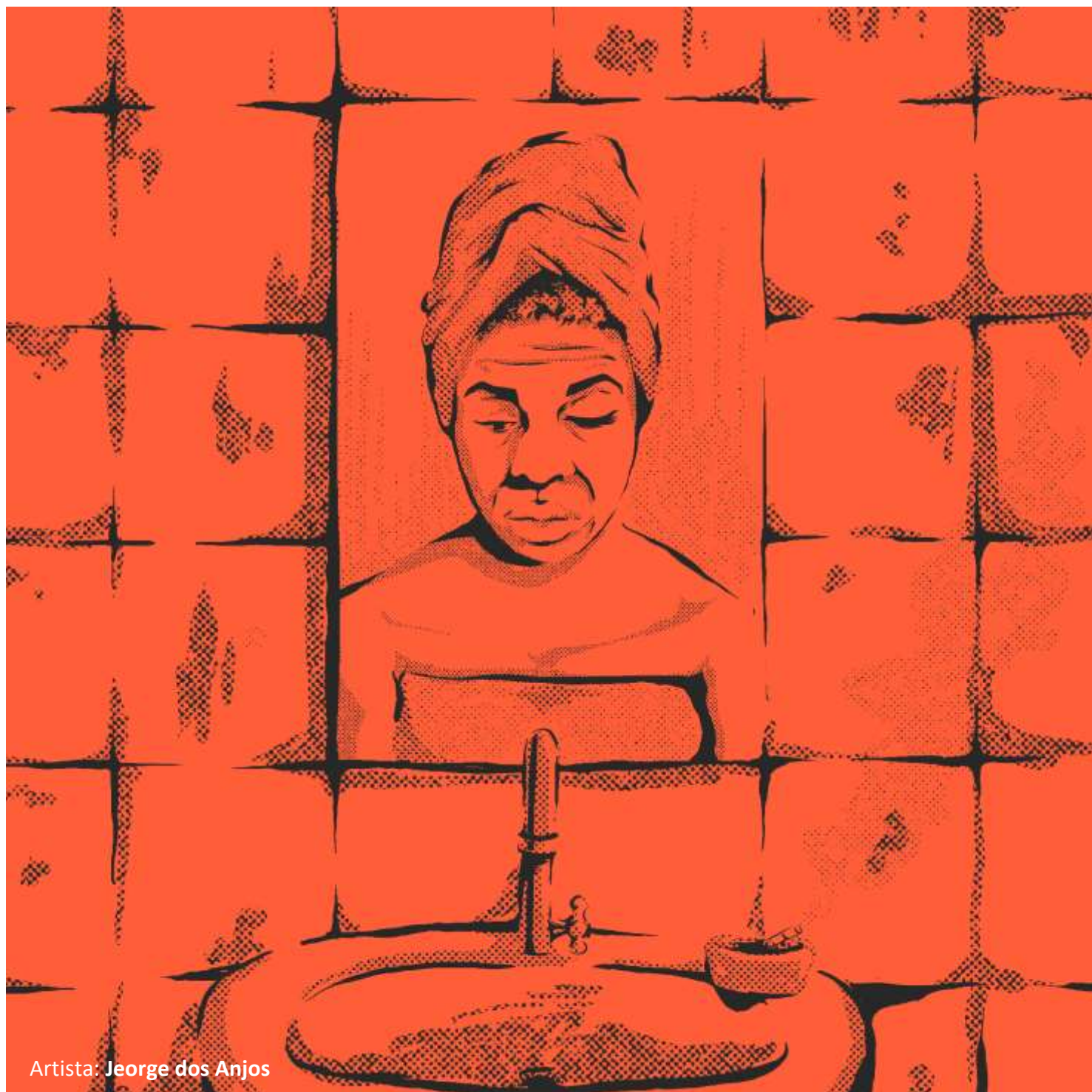
De fato, a leitura da obra proporcionou uma viagem pela história do rádio, dos músicos e da musicalidade lusófona, o que oportunizou viver a vastidão interminável de um universo construído por sujeitos preocupados em sociabilizar a arte, o modo de vida e o jeito de ser. A diferenciação de linguagens, crenças e práticas culturais está na escrita

simples de Samuel Matusse, o que indica nas entrelinhas a dura luta pela sobrevivência em uma colônia que tenta se reconstruir após a recente independência.

Viaje pelos textos dessa inspiradora e riquíssima contribuição!

REFERÊNCIA

MATUSSE, Samuel. *O Septuagésimo Aniversário do Disco da Música Moçambicana*. Maputo: Minerva Print, 2016.



Artista: **George dos Anjos**

A IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE STUART HALL

Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667845>

Envio: 17/06/2020 ♦ Aceite: 20/07/2020

Maria de Fátima Pereira da Silva Lima



Especialista em Linguagem, Cultura e Ensino pela Universidade Estadual de Goiás; especialista em Psicopedagogia institucional e clínica pela Faculdade Brasileira de Educação e Cultura; graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú; graduada em Letras pela UNIFAN. Atualmente integra o grupo de tutores do Núcleo de Tecnologias da UniAraguaia.

Dayane Rita da Silveira



Mestranda em Ensino na Educação Básica (CEPAE/UFG). Especialista em Educação Infantil pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás e em Linguagem, Cultura e Ensino pela Universidade Estadual de Goiás. Graduada em Letras Inglês pela Universidade Federal de Goiás.

Liv Sovik (2015) escreve sobre a trajetória intelectual de Stuart Hall e seu ensaio “começa com uma biografia intelectual de Hall que contextualiza sua obra em algumas das grandes transformações da segunda metade do século 20” (SOVIC, 2015, p.161). Segundo Sovik, Stuart Hall nasceu em Kingston, na Jamaica, em 1932, e faleceu em Londres, onde passou boa parte da sua vida. De família de classe média, Hall recebeu uma educação tradicional inglesa, estudando na escola secundária masculina, Jamaica College, em Kingston. Neste período, a Jamaica estava passando por um processo histórico de luta, que posteriormente influenciou Hall a participar da luta pela independência da Jamaica.

Em 1951, mudou-se para a Inglaterra para continuar seus estudos na Universidade de Oxford, onde havia ganhado bolsa de estudo. Porém, não se sentia

familiarizado com o lugar. Em uma entrevista ao The Guardian mencionou: “Não sou inglês e nunca serei. Vivi uma vida de deslocamento parcial”.

Anos depois, em 1957 foi lançada, no Reino Unido, a Revista *Universities and Left Review* da qual Hall foi o principal responsável, sendo que em 1960, a Revista ganhou um novo olhar e se reformulou, passando a se denominar *New Left Review*. Hall também ficou conhecido por ser o fundador da nova esquerda na Inglaterra, pois, assumiu uma posição política como ativista militante contra o neoliberalismo e seus processos conservadores opressores.

Com formação em Ciências Sociais, ficou muito conhecido pelos seus estudos culturais. Em 1979, assumiu o cargo de professor de Sociologia na *Open University*, onde permaneceu até 1998. Hall desenvolveu muitos trabalhos ao longo de sua vida, dentre eles, podemos citar a obra “A identidade cultural na pós-modernidade” (2019).

Esta obra está dividida em seis capítulos, nos quais o autor trata de mudanças nos conceitos de identidade e de sujeito. O argumento central do livro está relacionado às questões sobre a identidade cultural na modernidade tardia, a partir do qual o autor, analisa a existência uma crise de identidade, caracterizada pelo declínio das velhas identidades e pelo surgimento novas identidades, o que corrobora para a fragmentação, do sujeito moderno.

No primeiro capítulo, “A identidade em questão”, Stuart Hall conceitua o que ele chama de “crise de identidade”. Para explicar este conceito, o autor parte da ideia de que as identidades estão sendo fragmentadas devido a tantas transformações, relacionadas ao processo de globalização. Ainda de acordo com o autor, essas transformações estão fragmentando as identidades culturais, tanto étnicas, quanto de gêneros. Apesar disso, Hall afirma que o conceito de crise de identidade é bastante novo e que não está firmado, mas aberto a discussões.

O autor apresenta o conceito de deslocamento para explicar a condição da descentração da identidade dos sujeitos, à medida que há a perda de um “sentido de si” estável, ou seja, descentração tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si. Diante disso, o autor questiona se são os sujeitos ou se é a própria modernidade que está sendo transformada.

Hall, ainda no primeiro capítulo, apresenta três concepções de identidade: a identidade no Iluminismo, a identidade sociológica e a identidade na pós-modernidade. Na concepção Iluminista, concebida como ideologia da Revolução Francesa, o sujeito tinha certeza de sua identidade e a mesma era fixa. O sujeito do Iluminismo era totalmente centrado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação.

O sujeito sociológico, que emergiu por volta dos séculos XIX e XX e trouxe à tona as complexidades modernas têm em seu núcleo o próprio eu, porém, este núcleo interior não é autônomo e autossuficiente, mas formado na relação com outras pessoas que medeiam os valores, os sentidos e os símbolos, ou seja, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade.

Na última concepção, a pós-moderna, que aflorou após a Segunda Guerra Mundial, o sujeito se fragmenta, não tem mais certeza de sua identidade, e se constitui em vários “eus”. Em outras palavras, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, não existindo uma identidade unificada. A identidade é formada e transformada continuamente; é definida historicamente e não biologicamente. Nessa concepção, o sujeito se torna híbrido, desmistificando a ideia de identidade única. Neste contexto, para Hall, a ideia marxista de que “tudo que é sólido se desmancha no ar” torna-se extremamente significativa.

No segundo capítulo, “Nascimento e morte do sujeito moderno”, o autor trata da morte do sujeito cartesiano, indicando algumas obras e autores que contribuíram para esse processo na modernidade tardia. O autor aborda e conceitua o descentramento do sujeito, percebendo que enquanto a sociedade tradicional respeitava valores e tradições que eram passadas de geração a geração, a sociedade pós-moderna está em permanente processo de mudança.

A sociedade da modernidade tardia, pós-Segunda Guerra Mundial, é constituída por diferentes sujeitos. Essas transformações na identidade do sujeito podem ter aspectos positivos e negativos, uma vez que os sujeitos não se veem dentro de uma identidade fixa, o que pode gerar grandes lutas políticas, porque as identidades estão fragmentadas, por exemplo, uma mulher não é somente uma mulher, ela também pode ser negra, branca, democrata ou conservadora.

Stuart Hall, em uma abordagem descritiva, cita alguns fenômenos que contribuíram para as transições de identidade. Afirma ainda que o surgimento dessa concepção de identidade pós-moderna iniciou-se a partir do Iluminismo com a progressão do indivíduo soberano, onde a razão predominava sobre a divindade, o que, segundo Hall, representou uma ruptura importante com o passado, tendo como resultado a descentralização total do homem cartesiano e sociológico.

Diante das teorias expostas, o autor chega a uma primeira conclusão: a identidade não é inata, mas é algo que se constrói ao longo da vida do sujeito, podendo ela também ser modificada em diferentes momentos. Ele argumenta, então, que não é possível falar de identidade acabada, mas que a palavra deve ser substituída por identificação.

Na modernidade tardia, segundo Hall, ocorreu o deslocamento do sujeito e para validar essa ideia, ele aborda cinco grandes avanços na Teoria Social e nas Ciências Humanas, cujo principal impacto foi o descentramento final do sujeito cartesiano.

O primeiro avanço se refere ao pensamento de Marx, para quem os sujeitos podem fazer sua própria história, mas somente com as condições que lhe são dadas. O segundo descentramento trata-se da teoria de Freud, que afirma que a identidade é construída com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona com uma lógica diferente daquela da razão. O terceiro está associado ao trabalho de Saussure, que afirma que não somos autores do que falamos e dos significados que expressamos através da fala, pois a língua é um sistema social e não individual. O quarto descentramento se baseia em Foucault, que destaca o “poder disciplinar”, que se preocupa em regular o indivíduo através das instituições como a escola, a igreja, dentre outras. O último descentramento foi o impacto do feminismo, que surgiu concomitante com outros movimentos sociais, que se opunham politicamente ao capitalismo do Ocidente e à política estalinista do Oriente.

No terceiro capítulo, “As culturas nacionais como ‘comunidades imaginadas’”, o intelectual faz suas reflexões acerca do processo de construção da identidade nacional. Para Hall, a nação não é apenas uma identidade política, mas um sistema de

representação cultural. Neste capítulo, o autor discute ainda como uma cultura age e quais as suas fontes de significado.

Além disso, o autor cita três aspectos que constituem uma cultura nacional: o desejo de viver junto, a memória do passado e a perpetuação de uma herança. Hall analisa a ideia de identidades unificadas, chegando à conclusão de que essa ideia não se sustenta, pois as diferentes culturas passaram pelo processo de hegemonia em sua constituição, sendo formada por diferentes povos. Sendo assim, conclui que não é possível unificar uma nação nem mesmo pela sua identidade nacional. Deste modo, compreendemos a afirmação inicial de que as identidades estão sendo deslocadas, dando lugar ao sujeito híbrido.

O capítulo quatro, “Globalização”, Hall aponta que a globalização é um processo de mudança, que está deslocando as identidades culturais nacionais. O autor conceitua a globalização como “àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2019, p.39).

Hall destaca três importantes impactos da globalização sobre as identidades culturais: primeiro, a desintegração das identidades como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”; segundo, o reforço pela resistência à globalização, ou seja, as identidades nacionais e outras locais estão sendo reforçadas pela resistência a globalização; terceiro, a mutação, pois as identidades nacionais estão em declínio e novas identidades, híbridas, estão tomando seu lugar.

O autor trata também dos impactos da última fase da globalização sobre as identidades nacionais e a compressão sobre o espaço-tempo, isto é, devido à aceleração global os indivíduos têm a sensação de que as distâncias não existem, visto que o que acontece em um determinado lugar pode ser acompanhado de qualquer parte do mundo.

No quinto capítulo, “O global, o local e o retorno da etnia”, o autor analisa os processos que estariam deslocando as identidades culturais da pós-modernidade, além de discorrer sobre a globalização e discutir as possíveis consequências da globalização.

As consequências apontadas por Hall são: a desintegração nacional dando lugar a homogeneização do pós-global, as identidades particularistas que estão sendo reforçadas pela força da globalização, e por fim, o declínio da identidade nacional tornando os sujeitos híbridos.

Hall defende que o processo de globalização trouxe uma série de consequências para a compreensão da identidade, pois, exerce um efeito contestador e deslocador das identidades centradas inerente à cultura nacional. Esse efeito torna as identidades menos fixas, plurais, mais políticas e diversas.

Nesse contexto, o autor afirma que as identidades globais estão apagando as identidades nacionais, posto que estão sendo colocadas acima destas. As identidades globais – oriundas de culturas dominantes, geralmente associadas aos países mais ricos – podem obliterar as culturas e as identidades dos países mais pobres. Esse movimento, segundo Hall, pode produzir dois efeitos: tradição e tradução.

A tradição refere-se ao fato de as nações tentarem “recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas” (HALL, 2019, p.51). A tradução faz referência às nações que aceitam que “as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença” (HALL, 2019, p.51). Dessa forma, as nações estariam oscilando entre manter a tradição e transformá-la, o que afeta as novas formas de identidade cultural. É nesse contexto que emerge a concepção de “culturas híbridas”.

No que diz respeito à ideia de Cultura dominante, Stuart Hall afirma que é difícil separar o que se trata da cultura de um país ou de outro, pois, a todo o momento, somos bombardeados por culturas de outras nações, por meio propagandas televisivas e por meio da internet. E esse bombardeamento tem como efeito a produção de sujeitos híbridos. Enfim, a leitura desta obra pode propiciar ao leitor a compreensão do processo de globalização, que tem por corolário o deslocamento das identidades e a produção de novas identificações.

No capítulo seis, “Fundamentalismo, diáspora e hibridismo”, é abordada a tentativa de unificação forçada de determinadas nações, por meio de suas religiões e de outros costumes particulares. O autor oferece como exemplo o inglesismo: movimento

que excluía todos os que não eram brancos da sociedade inglesa, tentando unificar um povo tanto pelo aspecto étnico quanto pelo religioso. Vale ressaltar que nesse contexto a intenção era de criar identidades políticas baseadas em identidades culturais homogêneas.

O fenômeno denominado “fundamentalismo” busca criar estados religiosos, cujos princípios políticos de organização devem estar alinhados com as doutrinas religiosas, fato este que alguns analistas consideram como um caráter “forçado” da modernização ocidental.

Em vista do processo de globalização, Hall afirma que as identidades locais, seus costumes e o apego ao local foram substituídos pela ideia de identidade global, universalista. Entretanto, segundo o autor, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do “global” nem a persistência do “local”, pois os deslocamentos se mostram mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas e seus oponentes. Hall conclui que os deslocamentos, originados pela globalização, são plurais e complexos.

De fácil compreensão, a obra resenhada oferece subsídios para aqueles que buscam compreender a questão da identidade no mundo pós-moderno. Pode ser recomendada para os leitores curiosos sobre o processo cultural pelo qual a sociedade vem passando desde o início do fenômeno da globalização. O livro é um desdobramento de diferentes teorias que foram apresentadas e discutidas ao longo do texto e é um convite para a leitura e a discussão sobre o processo de deslocamento das identidades e de hibridização dos sujeitos.

BIBLIOGRAFIA

HALL, Stuart. ***A identidade cultural na pós-modernidade***. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

SOVIK, Liv. ***A trajetória intelectual de Stuart Hall***: as liberdades complexas do pensar. Revista do centro de pesquisa e formação, p. 161- 177, Novembro 2015.

ADAMS, Tim. ***The guardian***. Jornal the guardian, 2007. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/society/2007/sep/23/communities.politicsphilosophyandsociety>>. Acesso em: 22 Abril 2020.



Artista: **Áureo Rosa**

Revista NÓS: Cultura, Estética e Linguagens ♦ Volume 05 - Número 02 – 3º Trimestre - 2020 ♦ ISSN 2448-1793

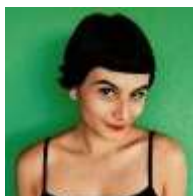
Perfil dos artistas

Sarah Cabral
Talles Lopes
Áureo Rosa
George dos Anjos

NÃO É SÓ ARQUITETURA

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667856>

Ana Paula Faria



Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo da UEG, cursando o 10º período.

Andréia Camilo



Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo da UEG, cursando o 10º período

O curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo é comumente visado por aqueles que têm certa inclinação para as artes e isso certamente acontece porque existe uma conexão entre eles. Ela pode ser estabelecida de diferentes maneiras e ser facilmente assimilada ou exigir um pouco mais de atenção daquele que se propõe a percebê-la e é possível que haja esse vínculo por tratar-se de fazeres que demandam uma particularidade sobrepujante ao simples domínio de alguma técnica.

De início, o estudante é exposto a um universo de saberes teóricos e práticos que mesmo sendo introdutórios num primeiro momento, já possibilitam uma visão mais crítica sobre os assuntos e viabilizam a possível fuga da zona de conforto, do lugar comum. Conforme se avança e absorve as novas informações – seja conhecimentos das áreas de exatas ou humanas – aquela característica elementar acaba se revelando de forma bastante distinta para cada um, já que o curso abrange aspectos que vão desde ter uma ideia até concretizá-la. Obviamente, há os que chegam com alguma bagagem artística e tendem a priorizar esse lado do curso, e ainda aqueles que buscam na faculdade meios para traduzir suas ideias ou potencializá-las.

Nesse desenrolar do tempo de faculdade, em meio a pensar, fazer e todas as oportunidades que se abrem, é natural surgir indivíduos que apresentem novas aspirações, mas, como o aprendizado da arquitetura e urbanismo se torna base para iniciar a criação no mundo das artes plásticas? É apropriado ressaltar a **diversidade** refletida em diversos momentos do curso, o **processo** em que estão envolvidos os materiais e métodos para se obter algum resultado e, por último, mas os mais importantes, os **professores** e **professoras**, pois seja lá qual for o meio em que o estudante escolhe se esgueirar – arquitetura, urbanismo ou artes plásticas – eles tem influência direta.

A diversidade presente no curso se sobressai em vários aspectos e possibilita a cada um conhecer elementos variados que certamente terão influência em suas produções. O desenho à mão – apresentado desde o início – seja técnico ou livre, é o mais importante meio de representação e já aponta para possíveis caminhos, pois como ressaltado pelo arquiteto e urbanista Lucio Costa (1940),

De uma parte, com efeito, o ensino do desenho visa desenvolver nos adolescentes o hábito da observação, o espírito de análise, o gosto pela precisão, fornecendo-lhes meios de traduzirem as idéias e de os predispor para as tarefas da vida prática, concorrerá também, para dar a todos melhor compreensão do mundo das formas que nos cerca, do que resultará necessariamente, uma identificação maior com ele. Mas, por outro lado, tem por fim reavivar a pureza de imaginação, o dom de criar, o lirismo próprios da infância (...). Ora, precisamente aquelas qualidades é que irão constituir, por assim dizer, o fundo comum de onde brotarão, mais tarde, as manifestações artísticas quaisquer que elas sejam (COSTA, 1940, p.2).

Posteriormente, são apresentados os recursos computacionais e com isso surgem alternativas que podem impulsionar ainda mais a criatividade, pela quantidade de ferramentas recém aprendidas que se tornam meios possíveis de expressão. A partir daí, essa multiplicidade fica mais evidente quando posta em prática, por exemplo, na concepção dos projetos propriamente ditos, em que é preciso tornar palpável conceitos e pensamentos.

Nesse momento, o processo – tão particular quanto todo o resto – é, provavelmente, o grande divisor de águas, uma vez que as escolhas dos materiais e métodos são feitas. É a ocasião mais oportuna para experimentações dos diversos conteúdos aprendidos, objetivando explicar-se não só através de textos ou imagens, mas por elementos concretos que contem em si mesmos, a intenção daquele por trás da obra. Nesse desenvolvimento do qual o resultado depende diretamente, está a chave para as concepções tanto da boa arquitetura quanto da arte plástica, pois a questão a considerar é como combinar toda individualidade, conhecimentos práticos e teóricos, experiências de vida e aplicar de maneira notável.

Toda essa trajetória de novos saberes e descobertas é acompanhada pela figura determinante dos professores e professoras, pois são eles que apresentam os assuntos e as possibilidades que permitem chegar a algum ponto pretendido. Eles atuam de maneira direta no que tange o pensar crítico dos estudantes, tornando possível que cada um encontre o próprio caminho convertendo quaisquer que sejam as circunstâncias e, são as primeiras personalidades admiráveis, base que estimula confiança e inspiração. A partir de suas orientações e como resultado dos vários exercícios projetuais,

referências são expostas e assim uma multiplicidade de visões surgem facilitando os fazeres em geral e fortalecendo ainda mais as particularidades individuais.

Nessa pluralidade, em que as maneiras de pensar, expressar, criar etc., estão envolvidas, encontra-se exemplos de artistas como Sarah Cabral, Talles Lopes, Áureo Rosa e Jeorge dos Anjos, que evidenciam suas singularidades por meio de suas obras.

Eventualmente, um tema que contemple aspectos emocionais acaba chamando a atenção de vários indivíduos, no entanto, as formas como se expressam em suas obras variam desde a escolha de determinada técnica até o modo como se inspiram e isso fica evidente seja na arquitetura seja num quadro. Por vezes, o processo do criador não é óbvio no objeto final, sendo necessário observar e considerar diversos elementos e é provável que a beleza esteja exatamente em pensar sobre isso diante da obra.

A capela Bruder Klaus, por exemplo – talvez a obra mais formidável de Peter Zumthor – ilustra de forma irreprovável a importância do processo na projeção e ainda mais, como o arranjo de aspectos materiais e emocionais, unidos com sensibilidade e rigor técnico traduz, através de uma forma física no espaço, algo que surge como uma ideia, uma necessidade.



Figura 1: A esquerda, fotografia da Capela de Campo Bruder Klaus de Peter Zumthor e, a direita, fotografia do interior da Capela, ambas da série de Aldo Amoretti, publicadas no ano de 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/798788/capela-de-campo-bruder-klaus-de-peter-zumthor-pelas-lentes-de-aldo-amoretti>

Quem se depara com a forma prismática em concreto, aparentemente simples e livre na paisagem, não imagina o trabalho por trás das 24 camadas de 50 centímetros cada que a compõem e, ainda menos, de seu interior absolutamente distinto e misterioso resultado da queima de 112 troncos de árvore dispostos em forma de tenda. Contudo, seu processo está impregnado em sua forma, contando silenciosamente os detalhes e enfatizando quão imprescindível é acertar na escolha do material e do método.

Quando eu tento identificar as intenções estéticas que me motivaram no processo de projectar edifícios, eu chego à conclusão que os meus temas variam entre o lugar, o material, a energia, a presença, as recordações, as memórias, as imagens, a densidade, a atmosfera, a permanência e a concentração (ZUMTHOR, apud GONÇALVES, 2009, p.3).

Tal qual a obra de Zumthor, as telas da *série Descanso*, da artista, arquiteta e urbanista Sarah Cabral, são frutos de um processo bem marcado. Os “*descansos de pincel*” – como diz – evidenciam sua verdade, o momento em que testa as cores, a pressão pretendida para a quantidade de tinta e suas misturas, embaralhando-se emocionalmente as obras, de tal maneira que desperta no observador não só o apreço pelas tantas pinceladas, mas a vontade de compreendê-las.

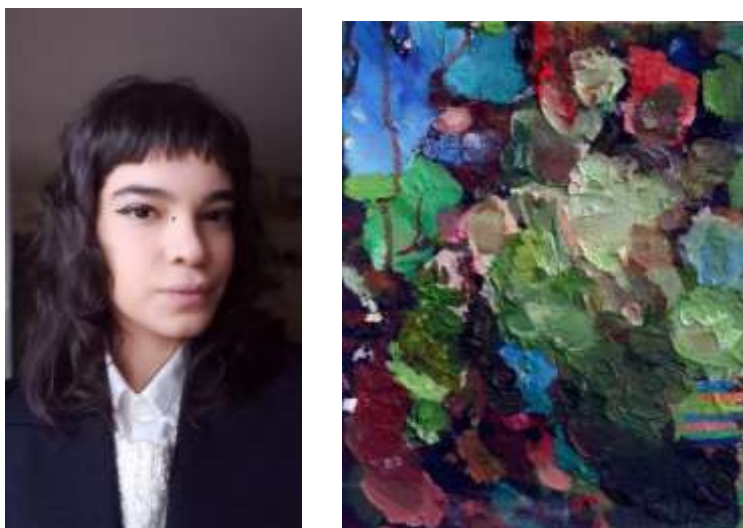


Figura 2: A esquerda fotografia da artista Sarah Cabral. A direita, Descanso nº 2, óleo sobre tela, 20 x 25cm, 2013. Imagens disponibilizadas pela artista.

Assim como a Capela dá margem a interpretações, indicando por exemplo a sobreposição de camadas com a direção das marcas no concreto, os traços das cerdas do pincel nas tintas aglomeradas criam textura e revelam uma intensidade que não se pode obter a partir de qualquer técnica, elas indicam os possíveis gestos, direções de movimentos da artista e dão margem às mais diversas leituras. O aspecto que a obra adquire a partir do processo manual – indispensável para Sarah – expressa uma verdade que a torna mais humana, a arte incorpora o acaso e converte-se em uma metáfora do próprio viver.

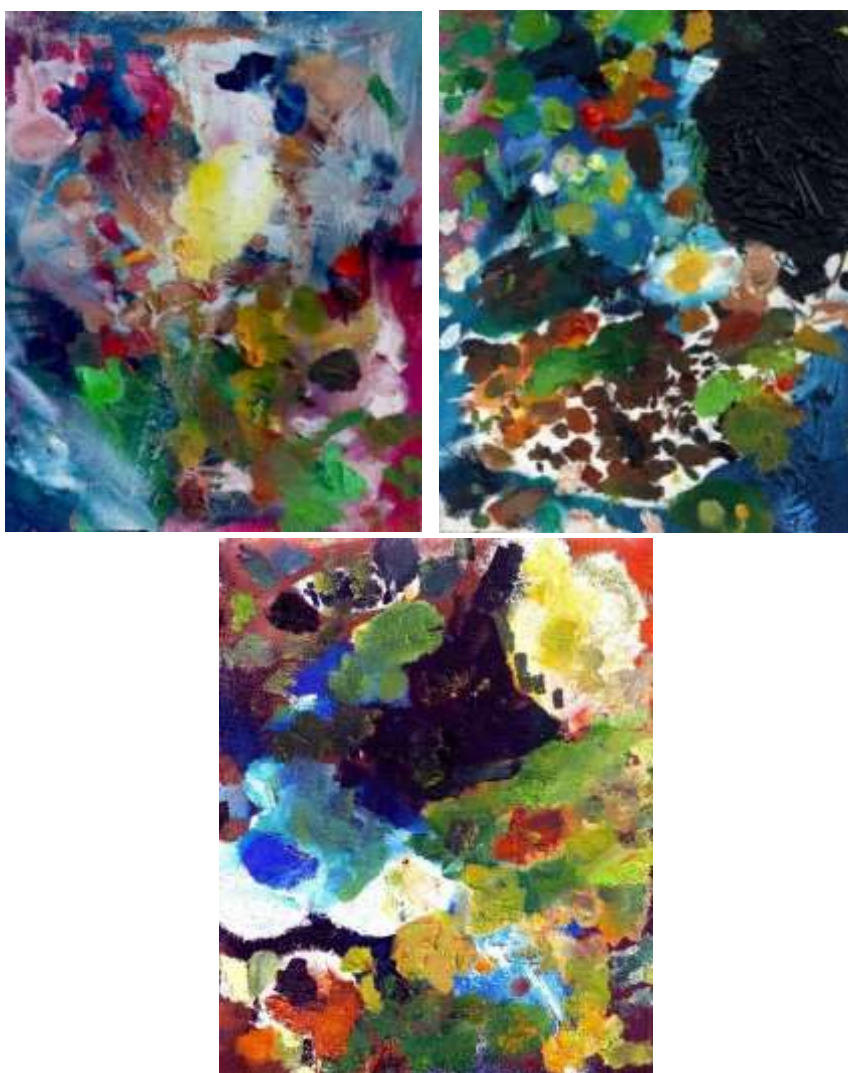


Figura 3: Da esquerda para a direita, Descanso nº 1, óleo sobre tela, 20 x 25cm. Descanso nº 3 e, óleo sobre tela, 20 x 25cm e, Descanso nº 9, óleo sobre tela, 20 x 25cm, 2013. Disponibilizadas pela artista.

As dez telas que compõem a série exibem quantidades de tintas e diferenciações de cores e tonalidades que revelam sentimentos vivenciados em determinado momento durante suas pinturas e sugerem uma urgência da alma traduzida ora em pinceladas rápidas, ora na alteração do colorido espalhado para escuro concentrado e evidente. Ainda que marcada pelo abstracionismo – sobretudo por ser seu processo entre telas – essa série também transparece a atenção da artista com a parte técnica, perceptível justamente pela combinação de tintas que provam sua preocupação em buscar pelo resultado que melhor responda sua necessidade em somar harmonicamente ao conjunto sendo produzido. E até o ensaio daquilo que a nomeará e finalizará sua obra está inscrito e tem importância.

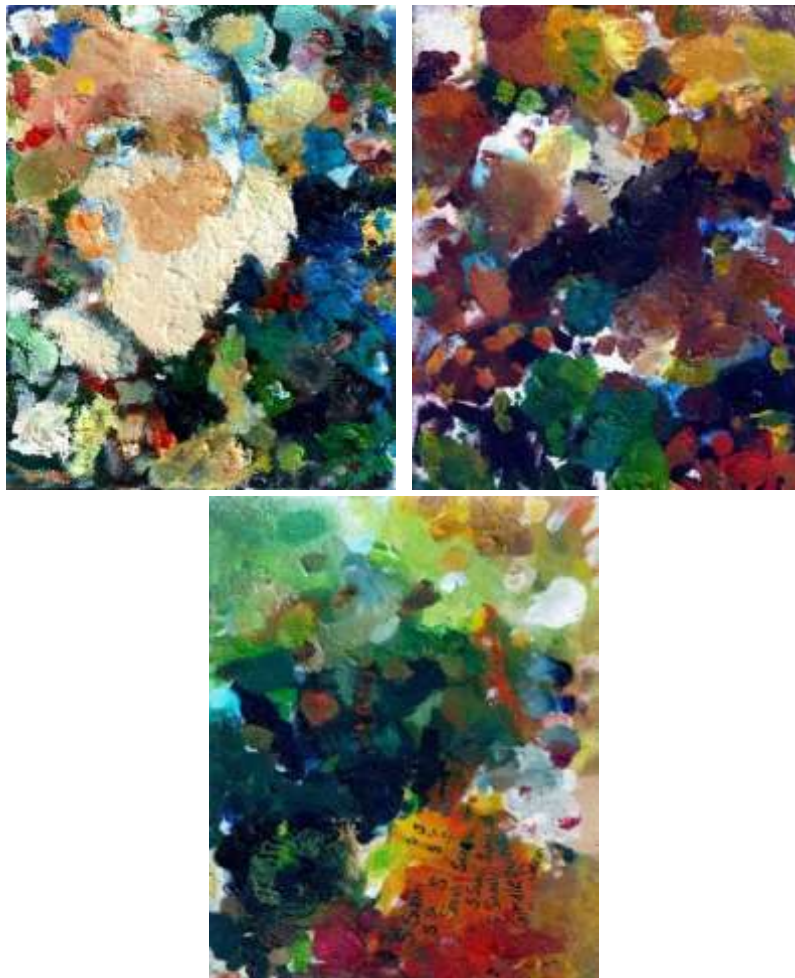


Figura 4: Da esquerda para a direita, Descanso nº 5, óleo sobre tela, 20 x 25cm. Descanso nº 6 óleo sobre tela, 20 x 25cm e, Descanso nº 7, óleo sobre tela, 20 x 25cm, 2013. Disponibilizadas pela artista.

Mas, por que relacionar as telas dessa artista com uma obra arquitetônica? Apesar de seu fazer artístico anteceder o arquitetônico, como a verdadeira arquitetura, a *série Descanso* emociona. São telas expressivas e misteriosas que assinalam o tempo em sua sobreposição de tintas secas que, por sua vez, dão forma a uma textura que parece convidar ao toque, assim como uma parede em concreto aparente que atrai por sua verdade exposta. É uma metáfora a ser interpretada pela sinestesia.

Em contrapartida, o artista aspirante a arquiteto e urbanista Talles Lopes se expõe racionalizando seus sentimentos sobre o papel. A racionalidade vista em suas obras reflete a sua constante vontade de organizar o caos interno. A forma como ele traduz isso parte de um processo com base em técnicas objetivas e concretas, as quais são absorvidas ao longo do curso, destacando sua aptidão para disciplinas ministradas no primeiro e segundo períodos, como desenho técnico 1 e 2.



Figura 5: Fotografia do artista Talles Lopes. Disponibilizada pelo artista.

Todo o processo utilizado se destaca perante o observador, as linhas de um desenho preciso originado de estudos específicos sobre perspectivas e traços, são percebidas sem muito esforço num simples vislumbre de suas obras. A técnica e a expressão de objetos e cores refletem sua visão do mundo e buscam explorar a

surrealidade de suas contradições internas somadas às questões atuais referentes ao espaço geográfico, evidenciadas nos desenhos de mapas.

O personagem que traja preto e possui o rosto escondido, ora por uma máscara simples ora por outra da qual sobressaem duas formas pontiagudas remetendo a figura de um coelho ou ainda apenas sem rosto, é um ponto notável que se repete em várias das obras e se destaca em primeiro plano. A ausência de um rosto diz respeito a omissão da verdadeira identidade, possibilitando pensar que o avatar seja a representação perfeita de um alter ego do artista que permite maior liberdade para expressar as opiniões conflitantes que habitam seu ser e podem, ainda, simbolizar qualquer indivíduo que simpatize com a ideia da obra.

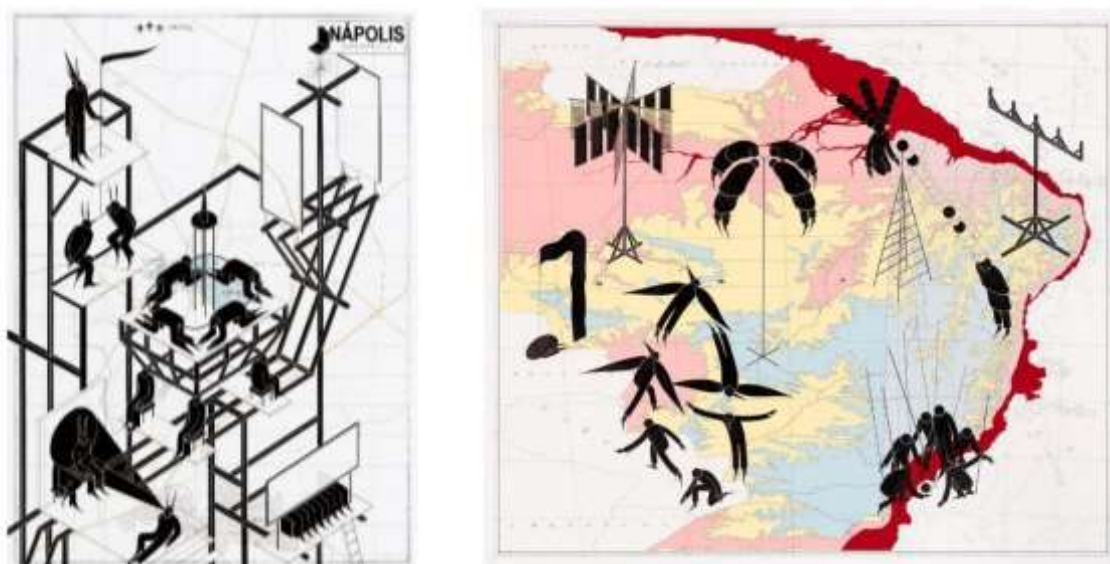


Figura 6: A esquerda, Anápolis subtraída, nanquim e aquarela sobre papel, 2016. A direita, Sem título, guache e nanquim sobre papel, 125 x 115cm, 2018. Disponibilizadas pelo artista.

Em segundo plano, esgueiram-se parte desses conflitos do artista, com ênfase em questões importantes que fazem referência ao espaço, sendo retratadas em mapas da cidade de Anápolis, do Brasil e até da América. Sua obra reflete de maneira profunda a ocupação de terras, a densidade demográfica e os contextos históricos existentes no país, deixando a interpretação livre de que o mapeamento representa o lugar onde a personagem criada habita e permanece, vivendo em um ciclo eterno.

Outro ponto importante em seu processo é notado na influência dos conhecimentos teóricos absorvidos durante o curso. A crítica aos aspectos referentes à habitação e aos fatos históricos que são estampados sobre o papel de maneira marcante e singular, revelam toda uma experiência nas disciplinas relativas à área de humanas, indo de história da arte e arquitetura até as disciplinas de estudos urbanos. Fazendo paralelo aos conhecimentos práticos também adquiridos ao longo dos 5 anos de curso, ocorre a união e criação da concepção individual do artista, formando aquilo que se explica para ele como arte e se exemplifica em suas obras.



Figura 7: A esquerda, Nelson Rodrigues, nanquim e acrílica sobre papel, 101 x 72cm, 2016. A direita, Sem título, nanquim e aquarela sobre papel, 87,5 x 65cm, 2016. Disponibilizadas pelo artista.

Ainda que mude o tema e a técnica empregada, a crítica – enquanto elemento compositivo da arte – é incorporada por vários artistas que veem nesse fazer a possibilidade de chamar atenção para assuntos que consideram relevantes. Obras com esse propósito provocam o observador a pensar não só acerca de determinado objeto, mas em um contexto maior. Esse é o cenário em que se apresenta o arquiteto, urbanista

e artista plástico Áureo Rosa, com obras que, de fato, fazem jus àquilo que são propostas – seja ocasionando estranhamento ou curiosidade, elas estimulam a reflexão.



Figura 8: Fotografia do artista Áureo Rosa. Disponibilizada pelo artista.

Valendo-se de recursos computacionais e da serigrafia – técnica de impressão manual – ele encontra a maneira de materializar e transferir as tantas ideias que tem e as relações singulares que possui facilidade em estabelecer. Com abordagens de temáticas regionais e de cultura urbana, Áureo Rosa põe em evidência questões que muitos indivíduos desconsideram ou ignoram, certamente, por não terem coragem de discuti-las. Suas obras expõem inquietações e convidam – quase aos gritos – as pessoas a pensarem de forma crítica.

Lynch (1982), coloca que *“todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações”* e, certamente, se o autor tratasse especificamente desse artista, estaria falando do Centro de Goiânia. Esse é o lugar em que estão as principais marcas da história que pode ser contada pela arquitetura, mas é também o grande palco de diferentes narrativas da vida e das manifestações marginalizadas – daqueles que vivenciam o espaço de verdade – que são um dos pontos realmente relevantes para o artista, sendo possível, inclusive, perceber em algumas obras temas como a pornografia que exemplifica isso e figura também em seus estudos.



Figura 9: A esquerda, Goiás é gay, serigrafia sobre papel, 18 x 22cm. A direita, Cine Astor, impressão fine art, 42 x 29,7cm. Disponibilizadas pelo artista.

Impressionantes seja pelas cores, seja pela reflexão que encorajam, suas obras resultam de uma construção em que há tanto o amadurecimento do próprio artista, quanto das técnicas que corroboram suas ideias tornando-as visíveis. Cabe ressaltar nessa evolução a influência do curso de arquitetura que, certamente estimulou seu pensar crítico, pois como ele mesmo diz, *“acho que se eu tivesse feito (o curso) em outro lugar, não sei se teria essa visão de arquitetura, de produção arquitetônica na cidade”*.

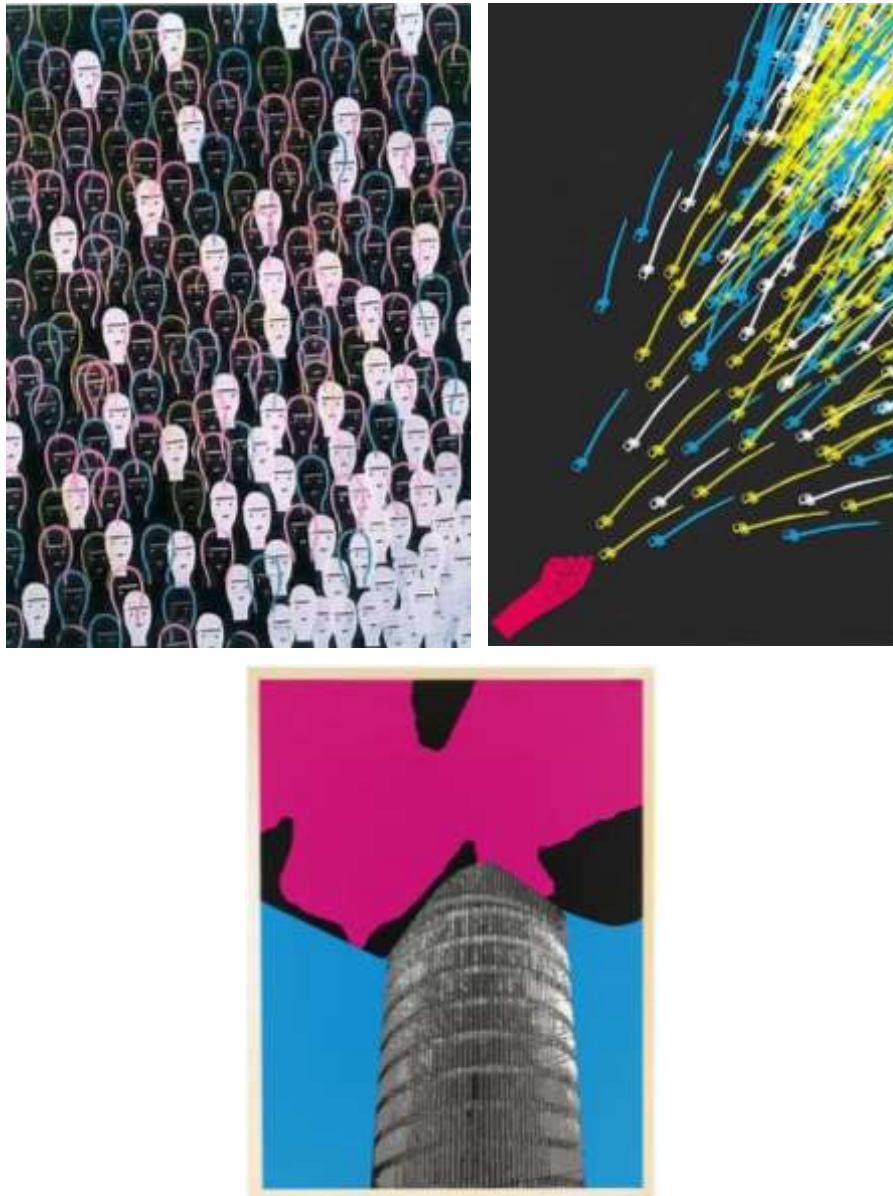


Figura 10: Da esquerda para a direita, Mapa demográfico, serigrafia sobre papel, 70,5 x 48cm. Ipiranga, serigrafia sobre papel, 66 x 96cm e, Pós pornô, serigrafia sobre papel, 66 x 49cm. Disponibilizadas pelo artista.

Essas cores que são marcantes e estão sempre presentes nas obras, identificam o artista – já reconhecido por isso – ao mesmo tempo que permitem a ele abordar quaisquer temas sem necessariamente usar identidade de outros, justamente por serem tons genéricos. O contraste conseguido evidencia ênfase, principalmente na ideia de um mundo plural, de maneiras distintas para fazer as coisas, sendo até um ponto de crítica para o artista que vê os conceitos pré concebidos como impedimento de ver e fazer diferente seja lá o que for. A própria ressignificação da ideia de “mapa” mesmo que pareça simples, em uma primeira impressão, dá margem para entender um pouco dessas questões que ele levanta e pretende chamar atenção, pois sem esse choque que leva à discussão, a tendência é que continuem reproduzindo e repetindo – sem considerar a real validade – as mesmas maneiras de muito tempo. É uma pequena parte, que leva a pensar em um todo muito mais abrangente.

Mesmo que timidamente – talvez pelo breve tempo com a produção artística formal – Jeorge dos Anjos já apresenta ideias tanto técnicas quanto estilísticas que podem vir a ser um traço a identifica-lo em suas obras. É possível perceber uma diversidade de assuntos tratados pelo artista que, ora evidencia situações do cotidiano de cidades as quais ele viveu ora músicas e personagens da cultura popular, tudo isso utilizando a forma de desenho que remete aos quadrinhos.

Em suas primeiras obras, o desenho utilizando a mesa digitalizadora já se destaca, além dos recursos computacionais de edição que, diferentemente dos meios tradicionais, possibilitam adicionar cor e diagramar conforme o desejado alterando até chegar a uma conclusão sem necessariamente ter que rasgar folhas e recomeçar. Nelas ele busca exaltar artistas pelos quais tem preferência, com letras de músicas ao fundo, remetendo a cartazes da década de 1960 e 1970.



Figura 11: À esquerda, George dos Anjos e à direita, Pop Freddie, arte digital, 40 x 40 cm, 2019. Disponibilizadas pelo artista.

Posteriormente, é no contexto urbano que George dos Anjos encontra um aspecto para dar atenção, intuindo destacar as edificações que tem importância enquanto patrimônios culturais que são e o resultado é seu trabalho intitulado *Convulsão Anapolina*. Evoluindo em sua temática, agora o enfoque é trazer notoriedade a espaços rotineiros com caráter histórico que são menosprezados. Objetivando envolver o observador ele apela, em primeiro plano, a figuras populares da cultura mundial. Bob Dylan aparece fumando sentado na fonte em frente ao Mercado Municipal, enquanto Jimi Hendrix acende uma fogueira em meio aos mendigos na praça Bom Jesus em frente a Galeria Antônio Sibasolly e, por fim, Marilyn Monroe canta pra cidadãos em frente à Estação Ferroviária Prefeito José Fernandes Valente. Tudo isso visando influenciar o pensamento sobre a importância dos espaços abordados.

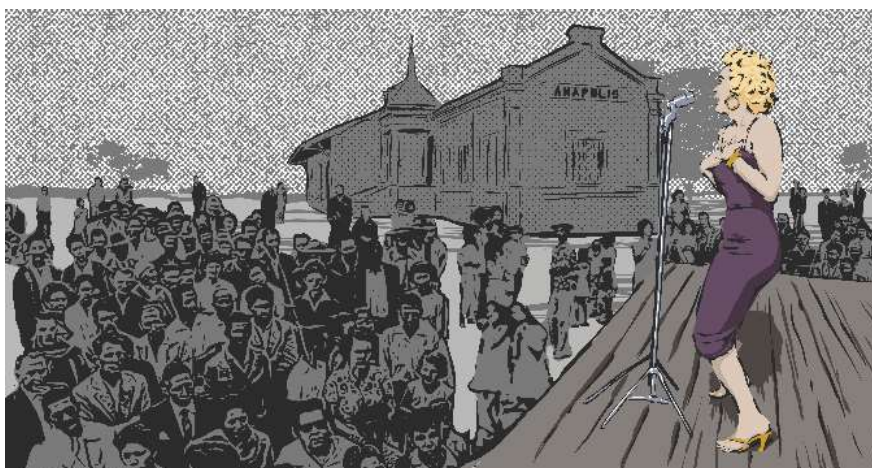


Figura 12: De cima para baixo, Bob Dylan, arte digital impressa em papel fotográfico, 60 x 30 cm, 2019; Jimi Hendrix, arte digital impressa em papel fotográfico, 60 x 30 cm, 2019 e, Marilyn Monroe, arte digital impressa em papel fotográfico, 60 x 30 cm, 2019. Disponibilizadas pelo artista.

Mudando o foco e se concentrando em uma crítica bem humorada, sua produção mais recente, *Maranhão Rio das Cordas*, evidencia – por meio de uma série em quadrinhos – características político-sociais de Barra do Corda, destacando a simplicidade do lugar de maneira sarcástica, perceptível pela brincadeira com a logo da editora “Great lie Comics” acima de cada imagem. Essa diversidade presente nas obras, mostram sua facilidade tanto para ter ideias quanto para externalizá-las e, evidentemente, suas tantas habilidades não encontrarão dificuldades para evoluírem ainda mais.



Figura 13: Da esquerda para a direita, Maranhão Rio das Cordas #1, arte digital a ser impressa em papel fotográfico, 42 x 29,7 cm, 2020; Maranhão Rio das Cordas #2, arte digital a ser impressa em papel fotográfico, 42 x 29,7 cm, 2020 e, Maranhão Rio das Cordas #3, arte digital a ser impressa em papel fotográfico, 42 x 29,7 cm, 2020. Disponibilizadas pelo artista.

Em meio a todas essas questões que se destacam de diferentes formas em obras tão distintas quanto seus autores, é possível destacar a tríade – diversidade, processo, professores e professoras – como elemento base. Fundamentalmente tratando-se da UEG. Mesmo que tenham sido citados quatro artistas, a multiplicidade dos talentos é reveladora e notável além de, evidentemente, mostrarem um acúmulo de saberes vindos tanto da instituição quanto da vida fora dela que se mesclam e explodem de maneiras singulares. Esse vínculo que existe entre arquitetura, urbanismo e artes plásticas é reforçado quando há essa conexão também em outros níveis, desses

indivíduos que conseguem enxergar a necessidade de libertar-se, de sensibilizar-se e ser empático e dão forma a inquietações – seja individual, seja coletiva – em suas obras.

São apresentadas ferramentas, formas de fazer e abordar, técnicas diferentes, mas também realidades que precisam ser vistas e discutidas, e ao fazê-lo a tendência é querer criticar, provocar e chamar atenção, mas também entender cada ponto e compreender ao máximo para responder da melhor forma. A personalidade que ou é desenvolvida ou potencializada quase que inconscientemente durante o curso, traz consigo uma força criadora que parece tornar possível quaisquer que sejam as atividades que se queira desenvolver. Se fosse possível perguntar a Belchior sobre essas pessoas, ele provavelmente diria que são corações selvagens com pressa de viver.

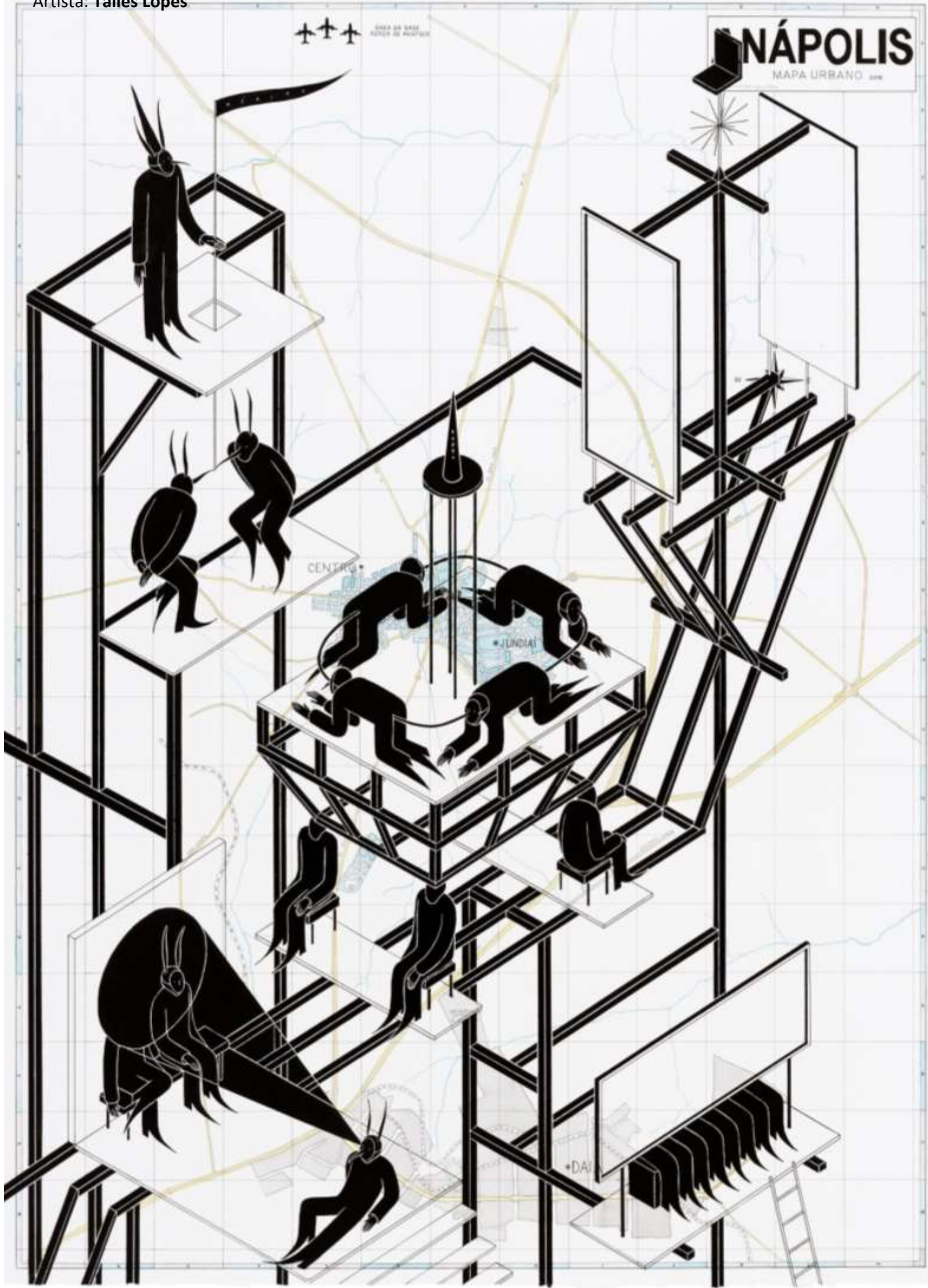
BIBLIOGRAFIA

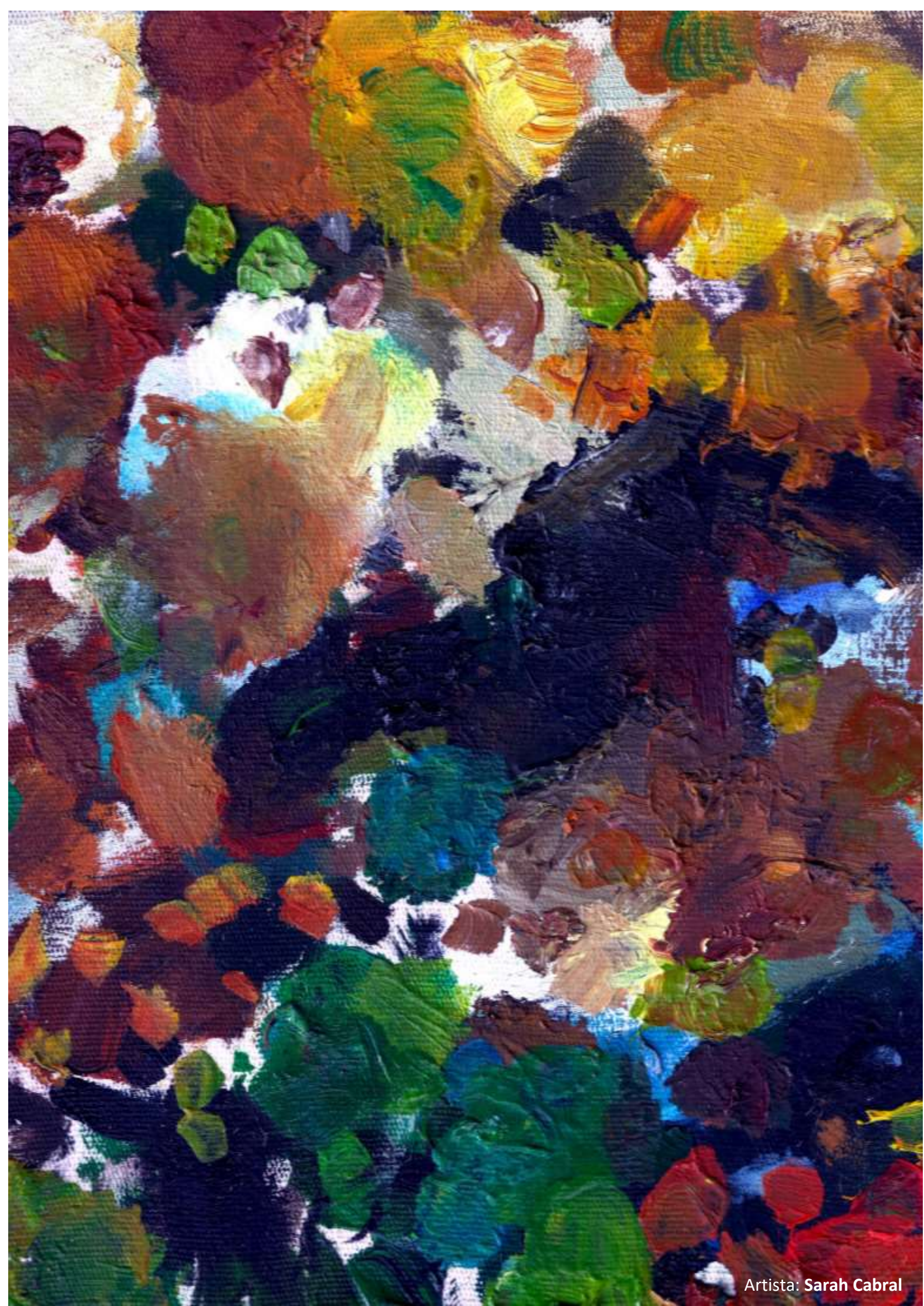
GONÇALVES, José Manuel Campos Macedo. ***Peter Zumthor: Um estado de graça entre a tectónica e a poesia***. 2009. 151 f. TCC de licenciatura em Arquitectura. Faculdade de Ciências e Tecnologias da UC, Departamento de Arquitectura, Coimbra, 2009.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). ***O ensino do desenho***. 1940. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O Ensino do Desenho.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O%20Ensino%20do%20Desenho.pdf)> Acesso em: 19 ago. 2020.

LYNCH, Kevin. ***A imagem da cidade***. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1982.

ZILLIACUS, Ariana. ***Capela de Campo Bruder Klaus de Peter Zumthor pelas lentes de Aldo Amoretti***. Archdaily, 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/798788/capela-de-campo-bruder-klaus-de-peter-zumthor-pelas-lentes-de-aldo-amoretti>. Acesso em: 21 ago. 2020.





Artista: Sarah Cabral



240



BRASIL

Número de ocupações de terra
2006/2014

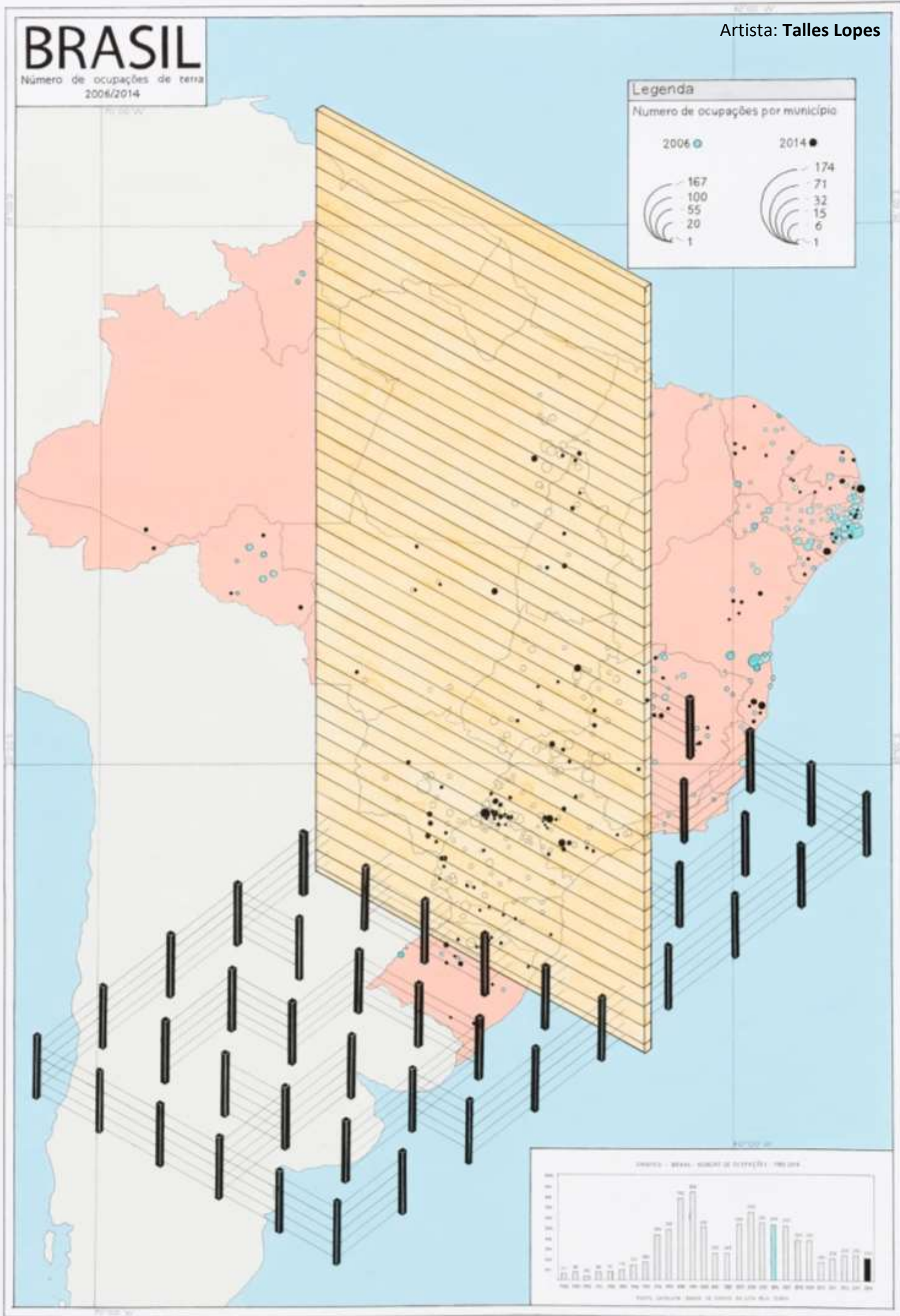
Artista: Talles Lopes

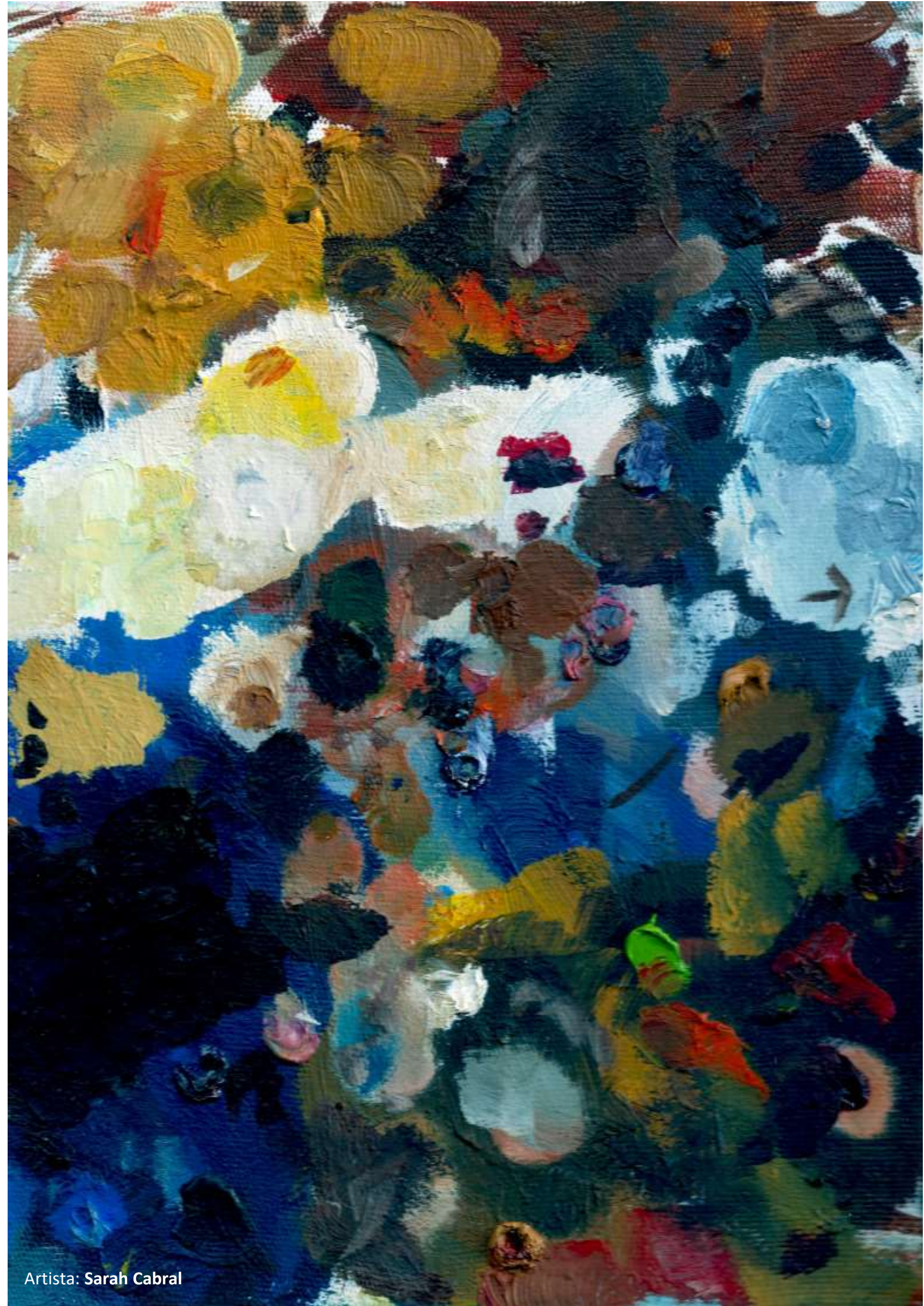
Legenda

Numero de ocupações por município

2006 ●

2014 ●





Artista: Sarah Cabral





AS AMÉRICAS

Artista: Sarah Cabral

